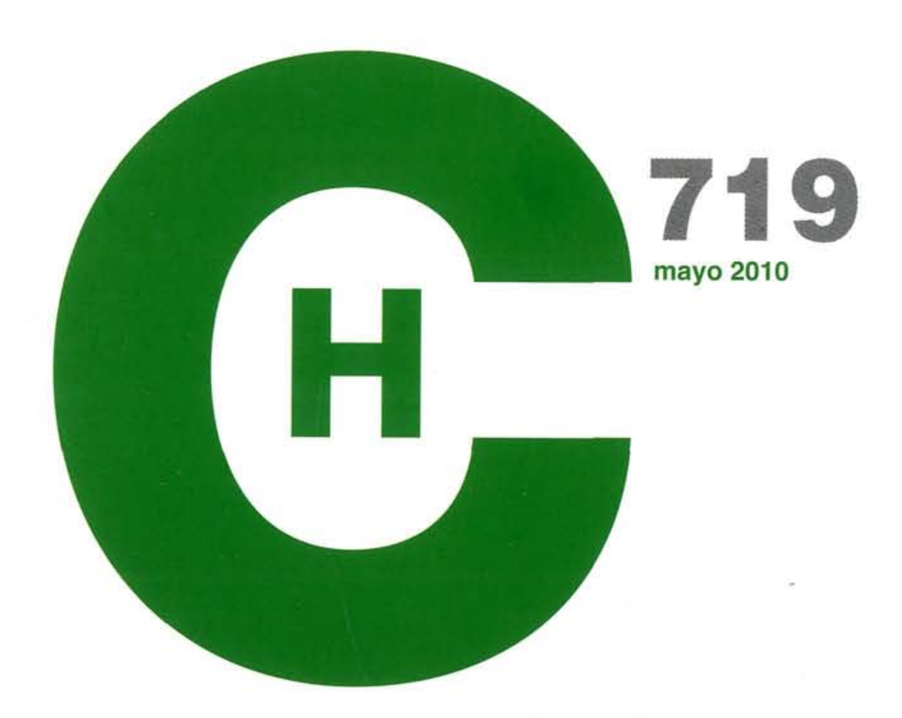


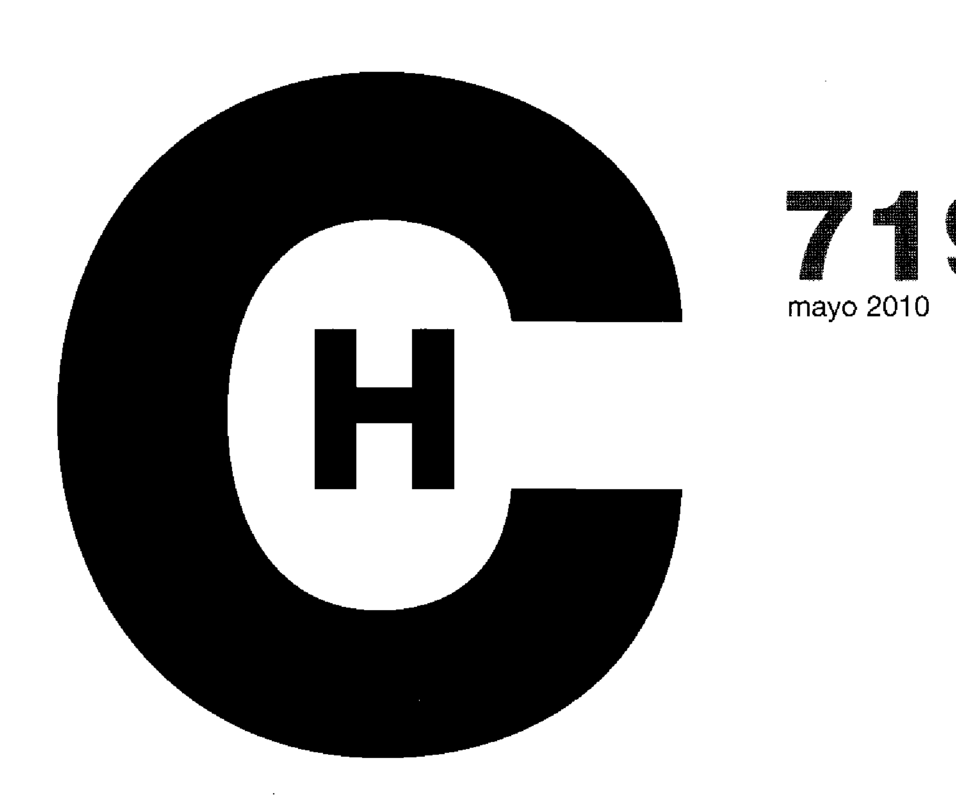
Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Alfredo Bryce Echenique
Felipe Benítez Reyes
César López
Luis García Montero
Antonio Martínez Sarrión

Entrevista con Héctor Abad Faciolince

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional



719
mayo 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elenagarciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

719 Índice

El oficio de escribir

Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



Siguiente

El oficio de escribir

En busca de la butifarra perdida

Alfredo Bryce Echenique

Dice la conseja que es imposible regresar a nada pero que hay que regresar para saberlo. Y yo añadiría que es también imposible retornar a un sabor de infancia o de adolescencia, a un nostálgico aroma de juventud y de felicidad, pero que, sin embargo... En fin, mejor les cuento que mi primer amor y yo, por ejemplo, fuimos dichosos consumidores de las butifarras[1] del Country Club, desde el momento aquel, entre los trece y catorce años, en que habiendo pasado ya de la ovalada piscina de los niños a la piscina grande y rectangular de los adolescentes –con trampolines y todo–, descubrimos el *amor eterno.* A menudo también, aquella muchachita y yo, asistíamos los domingos a las matinés de un cine situado en el límite entre San Isidro y Lince y llamado también, por pura coincidencia, Country, al lado del cual había una bodeguita de las de entonces, atendida por un rudo yugoslavo que, sin embargo, preparaba también unas deliciosas butifarras. Y la tercera maravillosa butifarra que esa chiquilla y yo consumimos durante los años que duró nuestro primer *amor eterno*, aquel que tuvo como música de fondo el célebre bolero *Contigo en la distancia*, entonado por la voz enjabonada del gran Lucho Gatica, fue la del bar Cordano, aunque bajo vigilancia paterna. Era mi padre, sí, quien cada domingo nos llevaba a la estación de Desamparados, al frente de la cual aún se halla aquel legendario y bohemio cafetín-restaurante, El Cordano, en cuya rocola poníamos ella y yo cada domingo con una moneda nuestro bolero de adiós, mientras comíamos una butifarra, tristísimos ya por mi inminente

---

[1] Nada que ver con la idea de butifarra, en Cataluña, por ejemplo. En Perú la butifarra es «Un sándwich hecho con pan francés, jamón curado de cerdo, una hoja de lechuga y salsa criolla picante».

partida a un internado, hasta el próximo sábado. En el Cordano nos dábamos ella y yo ese beso de amor y despedida con sabor y aroma a butifarra, segundos antes de mi desamparada partida en un autovagón y mientras mi viejo se hacía el de la vista gorda conversando con otros padres de familia y esperaba mi partida para devolver a mi *amor eterno* a casa de sus padres. Era, sin duda alguna, aquél, un delicioso y pequeño mundo antiguo, sin malicia alguna, pero eso sí con toda la sensualidad de unos besos con aroma e incluso con cierto sabor a butifarra.

Después llegaron los gigantescos cambios que lo llevan a uno desde una piscina de la infancia hasta los salones de una facultad de Derecho, en el centro de Lima. Ya uno no come butifarras. Ya uno come hamburguesas y bebe cerveza en un Cream Rica del Jirón de la Unión y además con una preciosa muchacha inglesa. Las piscinas del Country Club quedaron atrás para siempre y fueron reemplazadas por las playas aún desiertas del sur, con excepción del club de la playa de Santa María, donde los domingos, tras habernos hartado de bailar y tomar copas en el Edd's Bar, la noche anterior, recién lográbamos despertarnos del todo gracias a unos *bloody Marys* acompañados por excelentes conchitas al limón o a la parmesana y por unos incomparables choros a la chalaca.

Muy pocos años después, en Europa, de aquello nada quedaba, ni siquiera el recuerdo. Como una capa terrestre cubre a otra, haciéndola desaparecer por completo del mapa, una nueva realidad, que no deja de poseer también deliciosos sabores y aromas, las butifarras de mi infancia y adolescencia quedaron enterradas en el más profundo de los olvidos. Pero por ahí queda siempre agazapada la nostalgia, con su carga latente de vida, y así el día menos pensado, de golpe y porrazo, lo poseerá a uno en algún momento sumamente especial de la vida, en algún momento absolutamente inesperado, además.

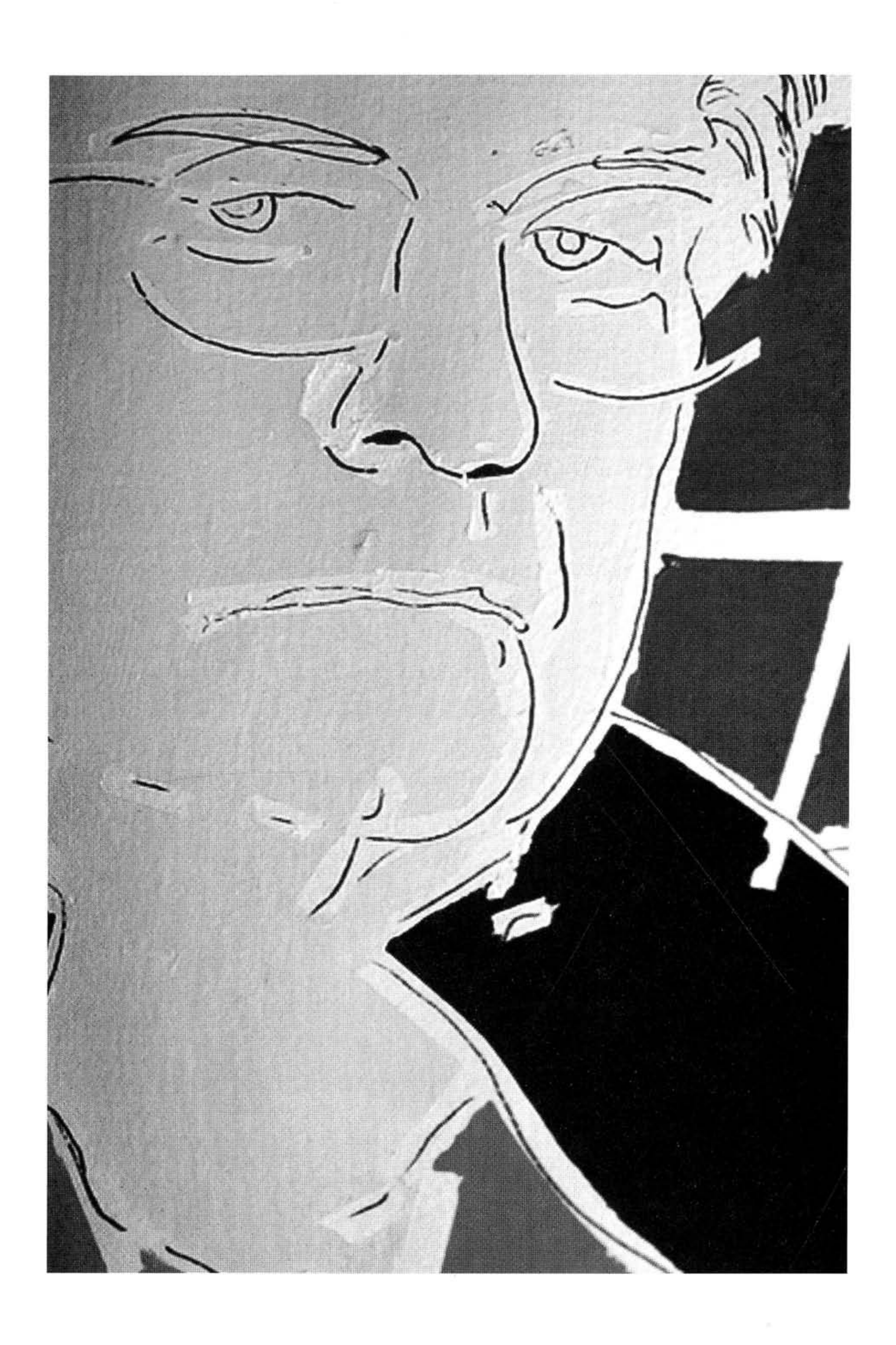
Y este momento llegó para mí la noche feliz en que, décadas después, separados ambos de nuestros respectivos cónyuges, mi primer *amor eterno* (pues sí, tal cual) y yo nos topamos por ahí. Bailar y bailar insaciablemente nuestra canción inolvidable fue parte de un gran ritual establecido sin duda para luchar contra el irreversible paso del tiempo, contra la cruel irrepetibilidad de todo tiempo pasado. Pero de este percance nos rescataría nada

menos que una butifarra. O más bien la búsqueda de aquella butifarra perdida.

Pues no existían ya las butifarras del Country Club, ni siquiera sus piscinas, que al final fueron tres. Tampoco existía la bodeguita de al lado del cine Country, ni siquiera el cine mismo. Quedaba, sí, el Bar Cordano, pero el viento se había llevado el aroma y el sabor de antaño de sus mejores sandwichs, y entre éstos el de sus excelsas butifarras. ¿Qué hacer? Para empezar, no darse por vencido. Y, para continuar, hablar con amigos y cocineros y buscar, buscar y probar en cada uno de los sitios que nos habían sido recomendados.

Hoy puedo decir que, tras haber comido excelentes butifarras en sitios como La Tiendecita Blanca, el bar Queirolo, La Dalmacia, Tanta, Don Pasquale, bodegas de italianos en el centro de Lima, como Carbone y Arboccó, el Juanito, de Barranco, La Bombonnière, en San Isidro, y muchos, muchísimos lugares más, por toda la inmensa Lima de hoy, pues mi búsqueda estuvo a punto de convertirse en desesperada, a la par que infinita, aunque jamás arrojé la toalla en aquel interminable camino hacia un aroma y un sabor sumamente precisos de mi primera adolescencia y de mi entrada a los códigos y rigores del mundo adulto, no, jamás abandoné esa búsqueda, y por más que aquel sabor y aquel aroma realmente parecían haber desaparecido para siempre. Y confieso que no estaba pensando en una butifarra, ni mucho menos buscándola, cuando en el cóctel de una amiga, en su casa de la calle Juan de Arona, en San Isidro, la nostalgia me tendió una de sus deliciosas trampas, esta vez en forma de fuente de plata llenecita de muy pequeñas butifarras. Cogí una con desgano, pues era se trataba de una butifarrita realmente enana y tampoco el pan era aquel pan que yo buscaba, pero Dios es testigo de que, a partir del momento mismo en que la acerqué a mi boca y entró también en el «área de acción» de mi nariz, supe que tan sólo me faltaba cerrar los ojos para estar de nuevo, butifarra en mano, entre las piscinas de mi infancia y adolescencia, feliz al ver que por ahí también venía empapadita la chica que iba a ser mi primer *amor eterno,* sí, un amor que tiene además purito aroma y sabor a butifarra ©

Mesa revuelta



El torero y los poetas

Felipe Benítez Reyes

IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS FUE UN TORERO DE VALOR Y DESPLANTE, UN AFANOSO DRAMATURGO Y UN COMBATIVO ARTICULISTA DE PRENSA, ENTRE OTRAS DEDICACIONES. MANTUVO AMISTAD CON LOS POETAS FUNDAMENTALES DE LA GENERACIÓN DEL 27. DE ESA RELACIÓN TRATA EL SIGUIENTE ARTÍCULO.

Dentro de esa nebulosa ilustre que conocemos como Generación del 27, la figura del torero Ignacio Sánchez Mejías posee la condición de anécdota pintoresca, lo que no evita que, precisamente por esa condición anecdótica, su nombre se vincule de manera inexorable y legítima a ese grupo afortunado de poetas afortunados: una figura contigua, como ornamento o complemento exótico, en una época en que los matadores de toros eran ídolos populares y el toreo un motivo de discusión y apasionamiento, tanto o más que la política. Una época, en fin, en que el rey no dudaba en retrasar unos días su temporada de veraneo para que se retrasase a su vez una corrida de toros que él debía presidir y en la que estaba anunciado Sánchez Mejías, que se recuperaba contrarreloj de la cogida de un miura.

Jorge Guillén escribió: «Ignacio Sánchez Mejías nos interesaba mucho, y no sólo por su hombría de gran sevillano y aquel porte de quien se jugara muchas veces la vida (...) Lo más sorprendente es que Ignacio discurría como una de las cabezas más claras de nuestro tiempo. En su mente no se embrollaban las ideas. Esta capacidad intelectual se extendía hasta los más finos escarceos irónicos. (Había que oírle desarrollar una de sus paradojas favoritas: cómo Ortega –¡don José Ortega y Gasset!– era gitano)». Recuerda también Guillén el gusto de Sánchez Mejías por trazar paralelos entre el toreo de Belmonte y la poesía de García Lorca y entre

el toreo de Joselito y la poesía de Alberti –que fue el poeta preferido del matador, según parece.

El hecho de que Guillén considerase a Sánchez Mejías «una de las cabezas más claras» de su tiempo creo que no puede interpretarse sino como un arrebato de optimismo, ya que lo que atrae del discurrir del pensamiento de Sánchez Mejías no es precisamente su claridad sino más bien su peculiaridad. (Baste recordar algún párrafo de la conferencia que el torero pronunció en la universidad neoyorquina de Columbia en 1929: «El mundo entero es una enorme plaza de toros donde el que no torea embiste. Esto es todo. Dos inmensos bandos: manadas de toros y muchedumbres de toreros, y, en consecuencia, es la lucha por nuestra propia vida la que nos obliga a torear», por ejemplo.) De todas formas, nada más lejos de Sánchez Mejías que la figura del botarate, a pesar de su temperamento enfático y tendente al histrionismo, tanto dentro como fuera de las plazas de toros. Su firme vocación literaria –otra de sus peculiaridades imprevistas– no le convirtió ni mucho menos en un gran escritor, pero sí en un escritor decoroso, lo que ya es bastante, y no deja de tener gracia el hecho de que, durante un tiempo, se convirtiese en crítico de las corridas en que él actuaba, poniéndose pegas cuando creía merecerlas. Tampoco está mal para un torero el hecho de que escribiese una obra teatral, *Sinrazón*, que fue «el primer intento de teatro freudiano en la lengua española», según Alberti.

Lo curioso es que, ante el toro, el intelectualizado Sánchez Mejías no fue un torero de finuras artísticas, digamos, como tal vez cabría esperar, sino un lidiador de esencia tremendista, apoyado en un valor que a veces sobrepasaba el límite de la temeridad y en una temeridad que a veces rozaba el afán suicida. Y es que Sánchez Mejías, hijo de médico, cuñado de Joselito y de Rafael *el Gallo*, hombre apuesto y altanero, fue un matador de toros que padeció la antipatía de muchos empresarios taurinos, de muchísimos periodistas –llegó a agredir al director de una revista sevillana que le era especialmente hostil– y, sobre todo, de los públicos, que a veces resultan más peligrosos que los toros, de manera que no le quedó más remedio que jugarse el tipo tarde tras tarde para cerrar bocas... o para abrirlas de pasmo ante sus alardes y osadías. (Alardes y osadías que, según parece, llegaron al límite en México, a

causa de su rivalidad enconada con Rodolfo Gaona, el ídolo de la afición bravía de allí, que gustaba de entender el toreo como una especie de duelo a muerte). En 1928 declaraba a lo largo de una entrevista: «Preparo una obra de crítica en la que me meto con Espartero y con los cultivadores del valor a palo seco. Te parecerá extraño, ¿verdad? Es incomprensible cómo un torero como yo, a quien el público le ha dado fama de valiente, se rebele contra el valor. Pero yo he sido héroe a la fuerza. El público quería que yo siguiera a Espartero, pero mis aficiones, mis gustos y mi concepto del toreo eran joselistas. Esa ha sido mi mayor amargura». Sabía que podían negarle la maestría técnica o las dotes artísticas, pero no el valor, que suele tener una negación más complicada, de modo que hizo del valor su baza primordial, a pesar de sí mismo: «Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca. / La tristeza que tuvo tu valiente alegría», como le recordó García Lorca. Ya sólo podían acusarle de tener valor... y nada más que valor, porque los adversarios siempre encuentran algún resquicio por donde colar la ofensa. Los toros lo cosieron a cornadas (y titulará uno de sus artículos con una sentencia del patriarca de los Gallo: «El que no quiera que lo cojan, que se meta a obispo»), se hizo muy rico a fuerza de torear mucho y de cobrar mucho por torear, se retiró de los ruedos, supo administrar su fortuna, pero... volvió a vestirse de luces en 1934: «Vuelvo al toreo porque no estoy conforme con el torero que fui antes». No era poco decir.

El 11 de agosto de ese año está anunciado en Manzanares el torero Domingo Ortega, pero no podrá cumplir el compromiso por la muerte repentina de su hermano. Le proponen a Sánchez Mejías que lo sustituya. La fecha le viene mal: el 10 torea en Huesca y el 12 en Pontevedra, con lo que eso supone de kilómetros y kilómetros por las carreteras de entonces, pero, superadas las dudas y sopesados los inconvenientes, al final acepta. En el hotel de Manzanares le dan la única habitación disponible: la número 13. Lo cornea *Granadino*, su primer toro, de la ganadería de Ayala. La herida se complica y muere el día 13. Trasladan su cadáver a Sevilla y lo entierran junto a su cuñado Joselito, su ídolo de siempre, en el mausoleo barroco que ideó Mariano Benlliure.

Sánchez Mejías, aparte de su papel de promotor –junto al ateneísta José María Romero Martínez– de la reunión sevillana de

1927 en homenaje a Góngora (también lo fue en 1924 de un homenaje tributado por el Ateneo de Sevilla a Armando Palacio Valdés), acaba convirtiéndose, por una cosa o por otra, en un referente común para algunos de esos poetas a los que Góngora se encargó de unir y la Guerra Civil de dispersar.

García Lorca le dedicó una de las más célebres y hermosas elegías de cuantas se han escrito y Rafael Alberti, que se enteró de la muerte de su amigo en Moscú, donde asistía como invitado a un congreso de escritores soviéticos, le escribió esos poemas casi oníricos y tal vez un poco confusos que conforman el conjunto titulado *Verte y no verte*. (Alberti, que durante una época creyó tener el veneno del toreo metido en el cuerpo, llegó a hacer el paseíllo en la cuadrilla de su amigo, en Pontevedra, aunque, paralizado por el miedo, no llegó a salir del callejón.)

En junio de 1927, Alberti le escribe a José María de Cossío: «Yo sigo proyectando mi libro de poesías toreras. Libro que dedicaré a Sánchez Mejías y a ti. Al frente, irá un pasodoble que para Ignacio va a escribir Rodolfo Halfter. Quisiera conseguir una *gran obra*. Ahora nada más que sueño con toros, toreros y torerillos.» Y en una carta fechada en Moscú el 22 de junio de 1934 y dirigida también a Cossío escribe Alberti: «Me entero ahora mismo de la terrible muerte de Ignacio. ¡Qué espanto! No sé qué decirte, desde aquí, tan lejos. No sé. Aunque yo siempre esperé algo malo de esta vuelta de Ignacio al toreo, siempre se queda uno sin habla ante la muerte. Todos conocimos a Ignacio por ti. Me acuerdo de cuando me lo presentaste en el Palace, de cuando estuvimos juntos en Sevilla, en Pontevedra... Te escribo en el instante en que abro el *Heraldo* de Madrid, un *Heraldo* arrugado y roto, con siete u ocho días de viaje. Puede que ya vosotros estéis algo más reposados, pero yo me siento ahora como con una gran cornada en medio del pecho. No quiero hablar más, no quiero escribir más. ¡Qué espanto!». (El tono doliente y horrorizado de esta carta contrasta, por cierto, con el desenfadado que se advierte en otra remitida por García Lorca a Cossío en el mismo año: «Voy a publicar ya el *Llanto* por Ignacio y quiero que lleve un lema tuyo. Los lleva de Villalón, de Rafael, de Bergamín y de Aleixandre. Mándame una línea siquiera y no seas fantasmón ni comedor del exquisito ajonjolí de Eumenia. Hazlo a vuelta de correo. El poema no puede salir sin este requisito».)

José Bergamín fue un aficionado a los toros que escribió algunas de las páginas más caprichosamente divagatorias y, a pesar de ello, o tal vez por ello, más sugerentes de cuantas hemos alcanzado a leer sobre el toreo. Bergamín se refiere en un artículo a Sánchez Mejías –muy de pasada, a propósito de otra cosa– como «mi querido, inolvidable amigo» y en otra ocasión le aplica a su toreo un adjetivo en grado superlativo: «elegantísimo», lo que, referido a un torero, viene a ser casi lo mismo que nada. No parece temerario sospechar que el aprecio que Bergamín sentía por el amigo era más elevado que el que sentía por el profesional de la tauromaquia. En un artículo titulado «Trampas mortales» escribe Bergamín: «Hacer trampas es lo más peligroso que se puede hacer en el toreo –me decía el extraordinario torero mi muy amigo Ignacio Sánchez Mejías, que las hacía todas e inventó muchas más–. Y me lo decía comentando mi libro *El arte de birlibirloque*, libro apologético de Joselito (quien no hizo jamás ninguna trampa, ni dentro ni fuera del ruedo). *El arte de birlibirloque* lo escribí y publiqué por empeño de Ignacio Sánchez Mejías y quise dedicárselo por eso, a lo que él se opuso diciéndome que la crítica o, más bien, caricatura que yo hacía del toreo de Belmonte, oponiéndolo al de Joselito, lo era, en realidad, del suyo (el de Sánchez Mejías) por mi caricaturesca censura al truco o trampa jactanciosa de la valentía torera; porque –me decía– "tú sabes muy bien, aunque no lo sepas por experiencia, que para hacer trampas toreando un toro es para lo que hay que tener más valor"». Bergamín, tan aficionado a los recovecos de la paradoja y a las espirales imprevistas, se arriesga a formular la siguiente hipótesis: «A Ignacio, al que vi morir, matar por un toro en el ruedo, no le mató el toro al ejecutar limpiamente la trampa o el truco del *pase sentado en el estribo* (que es trampa o truco en el que el torero que sabe ejecutarlo no corre riesgo alguno), sino que le mató el toro al *salir* de la trampa misma».

Gerardo Diego, que, por una razón o por otra, siempre fue un poeta un poco desconcertante, le dedicó a Sánchez Mejías uno de los poemas que componen su libro *La suerte o la muerte*; sus últimos versos son estos:

> Porque así es como te quiero,
> como lo que eres, Ignacio,
> siempre tú, banderillero.

Versos, en fin, que parecen degradar jerárquicamente al matador, elogiado en una faceta propia de subalterno, en la que Sánchez Mejías, según reconocieron incluso sus detractores, alcanzó una maestría y espectacularidad únicas. Gerardo Diego –aparte de su capacidad para sacrificar casi cualquier cosa por una rima– sabía de toros, de modo que no podemos buscar inocencia o ignorancia en su comentario.

Pedro Garfias cuenta una anécdota que refleja no sólo el temperamento de Sánchez Mejías, sino también la relación de camaradería y de confianza que mantuvo el torero con algunos de los poetas del 27: para celebrar el estreno de su obra teatral *Zaya* en Santander, Sánchez Mejías hospedó en su finca de Pino Montano a Jorge Guillén, Pedro Salinas, García Lorca, Alberti y Gerardo Diego, entre otros. Allí se encontraba también el cantaor jerezano Manuel Torre, cuyo desgarro al interpretar la seguiriya hacía llorar al torero. Una noche, Sánchez Mejías los llevó a todos a cenar a una venta y anunció a sus invitados que en breve se les sumaría el rector de la Universidad de Sevilla. Tras una larga espera, apareció un hombre vestido de chaqué que fue presentado a todos como el tal rector y que ocupó la presidencia del banquete. Cuando alguien le dirigía alguna pregunta, el rector contestaba con monosílabos o bien con galimatías grandilocuentes que dejaban a todos boquiabiertos. A los postres, llegó un guitarrista, empezó a rasguear por bulerías. El rector de la Universidad de Sevilla se recogió los faldones del chaqué y se arrancó a bailar, para sorpresa de todos. Sorpresa que enseguida encontró explicación: el supuesto rector no era otro que Diego Antúnez, gitano famoso por su actividad como animador de juergas.

Dentro del grupo canónico de los poetas del 27, la única voz disonante con respecto a la apreciación de Sánchez Mejías corresponde al habitualmente disonante Luis Cernuda, que siempre se dio muy buena mano para pensar de la gente de la peor manera posible. En una carta dirigida a Gerardo Diego con fecha de 8 de octubre de 1931, escribe lo siguiente: «Está en Madrid la antigua amiga de Villalón. Me dice que todos los manuscritos del mismo pasaron a poder de ese individuo a quien llaman Sánchez Mejías; que le ha pedido repetidas veces que se los devuelva, siendo difícil el editarlos, para guardarlos ella misma. El tal tipo no le hace caso

y por último dice que se los ha dado a Cossío». Al final de la carta, se refiere a Sánchez Mejías como «el toreador». Este desprecio por la figura de Sánchez Mejías resulta previsible a poco que se tengan algunos datos básicos sobre el carácter del autor de *La realidad y el deseo*, y no parece motivado sino por ese desprecio universal que Cernuda ponía en práctica en cuanto disponía del pretexto más insignificante. Por lo demás, Sánchez Mejías no sólo mantuvo con Villalón una amistad entrañable y el gusto por las discusiones disparatadas (como aquella en que Villalón se empeñó en mantener que los Reyes Magos, en su camino hacia Belén, pasaron por Cádiz), sino que, a la muerte del poeta, al comprobar el torero que su paisano había dejado esta vida casi con lo puesto, entregó 60.000 pesetas –por aquel entonces un dineral– a Concha Ramos, la gitana que compartía vida con Villalón, una buena mujer analfabeta que, por falta de espacio y de interés por todo aquello, confió a Sánchez Mejías la custodia de los libros y papeles del autor de *La Toriada*, que fueron a parar a casa de la Argentinita, amante estable de Sánchez Mejías y –de nuevo la sombra del ídolo proyectada sobre su vida– novia, de muchacha, de Joselito, a quien Sánchez Mejías vio morir en la plaza de toros de Talavera de la Reina. Con aquella muerte, la de su cuñado Joselito, se le murieron a Sánchez Mejías muchas cosas, pero le nacieron otras: la necesidad, por ejemplo, de inventarse a sí mismo como torero para llenar un hueco en su profesión y, sobre todo, para camuflar un vacío inconsolable en su vida.

Como decía al principio, la figura singular, poliédrica y arrolladora de Sánchez Mejías ha quedado vinculada a la trama global de la generación del 27 por motivos en esencia anecdóticos, aunque no olvidemos que la Historia –démosle una mayúscula de solemnidad a ese batiburrillo– viene a ser, a fin de cuentas, una suma más o menos coherente de anécdotas incoherentes. Como la vida, en suma, de cualquiera ©



Sabiduría de las islas

César López

La criatura de islas, señora de las rosas, dama del agua, tenía que llegar en su destino a estas islas afortunadas que son las Canarias. Y no como meta turística o ruta de paseos más o menos curiosos, sino como puente, indagación, querencia entrañable.

Lo primero, el amor. La mano de su esposo la guía; los vínculos antecesores propician; la poesía compromete. Y Dulce María Loynaz emprende el viaje. Organiza la estancia. O se deja llevar, activamente, por los secretos que pueblan un ámbito de maravillas, gracias y revelaciones. Activamente, porque la obra de poeta no es realizada por Dulce María Loynaz como mero acto de *mediounidad* que repitiera lo que una deidad le dicta. Inquieta en su aparente quietud, indaga, escudriña, atisba... a la vez que escucha, aspira, devela. Paisaje de fauna, flora y humanidad crecientes. Temporada *cuasi* paradisíaca. Reto asumido audazmente respecto a otra mujer, también creadora; a otra isla, también parte de un pequeño archipiélago hispánico. Según conversación directa, la autora tuvo en cuenta a George Sand y a *Un invierno en Mallorca.* ¿Por qué? Independientemente de sitio y autora y tal vez de cierto leve y pudoroso arrebato romántico, porque pensaba la cubana que esta isla, estas islas, se merecía, se merecían, su delicada y paciente labor... y porque quiso en su voluntad de querer y de hacer su obra y su vida.

Un verano en Tenerife es flecha lanzada al vuelo, pero conscientemente; arco que se tiende y revela; puente que deleita. Enlace estilístico de una mujer que piensa, logra y recrea su imaginario, para luego callar por cierto tiempo y dejarnos, a sus lectores, presos de milagro, encantamiento y silencio. Libro preferido de la autora, se sitúa entre las prosas mejores escritas en Cuba y en el idioma. Crónica de viaje, como *Jardín* se considera novela. Mas el poeta y estudioso Manuel Díaz Martínez, prologuista de la

edición fascimilar de 1992, nos aclara: « Pero ni *Jardín* es propiamente una novela ni *Un verano en Tenerife* es en rigor una crónica de viaje. Ambos participan a plenitud del orbe lírico en que se mueve toda la obra de Dulce María Loynaz, quien en el cerrado ámbito de un carmen antillano o en un puñado de tierra ceñido por el viento y el océano, permite que discurra el agua secreta y expectante de la poesía». Opinión que parece sustentar también Melchor Fernández Almagro cuando afirma que «*Un verano en Tenerife* es un libro poético, una interpretación lírica de las islas Canarias pero no un sustituto nostálgico...» Ambas consideraciones parecen justas y precisas y más cuando la propia autora había sentado la pauta retórica o preceptiva al denominar con anterioridad a *Jardín* como novela lírica:

Desde el prefacio y reiterado en el inicio del capítulo I, la autora nos hace leer la siguiente aclaración: «Como mirlo y laurel entrelazados, van sobre el archipiélago canario la Historia y la Leyenda. Querer separar una de otra es quebrarlas sin flor, poner en fuga todos los pájaros».

La fuente es Joseph Viera y Clavijo. La elección es más que adecuada al propósito y a la manera de Dulce María Loynaz. Rigor y elegancia algo cargada y muy cuajada en el ensueño caracterizan los textos de este estudioso. Vida y quehacer que naturalmente despiertan el interés y la acuciosidad de la cubana. El trabajo de la intertextualidad se impone y se asoma a todo lo largo de la meditación estival tenerifeña.

En esta mujer que vigila atenta, todo es posible.

Las dos propuestas se ilustran y ejemplifican, entre otras y variadas oportunidades y ejemplos, en estos dos pequeños párrafos que me complazco en reproducir. Oraciones ya escritas directamente por Dulce María Loynaz y que destilan la sutil belleza o bella sutileza de la acerada prosa de la poeta:

LEYENDA: «Nadie sabe cuándo se descubrió el archipiélago de las Afortunadas, o las Hespérides, o las Canarias, que de tosas formas y otras más se llamaron las rosas y el rosal».

HISTORIA: «Eran ya conocidas por los fenicios y los persas. Hannon, cartaginés, parece haberlas visitado cuatrocientos cuarenta y cinco años antes de Jesucristo. Quinto Sertorio, general romano, tal vez soñó con ellas. Las menciona Herodoto, distraído; Plinio y Plutarco las tutean...»

Por estas dos citas corroboramos la fidelidad de Dulce María Loynaz a la propuesta de Viera y Clavijo de no separar, no quebrar la flor. Tanto en las rosas y el rosal de la primera como en ese sueño de Quinto Sertorio de la segunda.

Cuando inmediatamente aparece un joven iluso, casi desconocido, oscuro en sugerente polisemia como el marinero de rostro oscuro de la novela y poema anterior de Dulce María Loynaz, pero a su vez nombrado Juba y con ancestros mauritanos y reales y formación romana, quedamos convencidos, todavía más, de la predilección de la autora por las fuentes más afines. Otros sabios, otras referencias, otras voces, otros ámbitos, surgirán en el libro, pero encuentro delicia en el atrevimiento insistente hacia Don Joseph Viera y Clavijo, su copiosa erudición, su novelización de anécdota y entorno, su querencia insular.

Llama la atención cómo la autora maneja la precisión exhaustiva de la investigación, datos, referentes, opiniones y conceptos a veces controvertidos, sin perder nunca su aguja de orientación poética y, por el contrario, elevando cada vez más el idioma a la altura de un paradigma que resulta clásico desde el inicio mismo de su elaboración. A este respecto resulta revelador comparar estos dos extremos del arco de la prosa de la poeta, desde *Jardín* a *Un verano en Tenerife,* para obtener por el cotejo la certeza de lo adecuado de su instrumento lírico a cada una de las dos diversas propuestas. Si hacemos la salvedad y exclusión de sus múltiples artículos periodísticos, recreación de algunos de ellos integran el delicioso librillo *Yo fui (feliz) en Cuba... Los días cubanos de la Infanta Eulalia* (1993), verificamos que el estilo decantado de su prosa corresponde a la poesía paradójicamente más concentrada y diluida, al agua que horada la piedra, al dato que se integra en el signo más lírico. Si *Jardín* era lo que era y sabía, se salva su ser poético, *Un verano en Tenerife* es, también, todo lo que propuso ser en su fortaleza y su delicadeza. Su delicadeza que sostiene su

fortaleza. En esta mujer que vigila atenta, todo es posible. Por algo, certidumbre profunda de inteligencia y sensibilidad, es el libro predilecto de autora tan exigente y a la vez tan lúcida y soberbia.

La tentación en libro como este consiste en desear comentarlo paso a paso

Cuando años más tarde escribe y publica (1993 y 1995) *Fe de vida,* su lenguaje se hace más desnudo y directo, prima la comunicación sin dejar de ser expresión y parece mantenerse todo el tiempo en los lineamientos canónicos del subgénero testimonio. Hasta el propio léxico se mantiene en su nueva economía distinta estrictamente constreñido para sus fines. Necesario y suficiente del léxico en los libros anteriores de prosa que hemos estado nombrando, sino que, por el contrario, aquí se afirma que la necesidad y la suficiencia son distintas. Que se trata de una auténtica adecuación, consecuencia del conocimiento y la sabiduría de quien sabe y conoce lo que se escribe, para qué se escribe, para quién se escribe y cómo se escribe, sobre todo. La erudición nunca conspira contra la fablilla de la confidencia y el gesto de los isleños –como llamamos nosotros, isleños también, a los canarios y que, sin muchas aclaraciones, el libro nos deja saber que la expresión ya era usada por Nebrija, «isleño de Canarias» –y mucho menos con la descripción de paisajes observados o con intuiciones, las más de las veces acertadas y otras deliciosamente despistadas. ¡Cuánta humildad en el reconocimiento del prójimo, de la inteligencia del vecino, de la seguridad del acompañante! Tal vez por eso la pormenorizada relación de nombres de amigos y conocidos en la espaciosa temporada, centrada en Santa Cruz, hasta la misma despedida y el barco presto para partir y los adioses y la discreción de la emoción y de las lágrimas y el clavel que esa mujer le desconocida le tira y cae al agua...

Ese final del libro, esa salida, que no abandono, de las islas, parece diseño previo y no casualidad de itinerarios, dejar Tenerife, nombrarla quiere decir Isla de Nieve, tenía que ser por barco, que el Teide con sus nieves perpetuas presidiera, único en su blancura,

Nivaria, Orotava. Dulce María pudo llegar por avión, pero debía partir en barco para que a las doce y catorce minutos del jueves 10 de abril de 1958, en la finca Señora Nuestra de Las Mercedes, cerca de La Habana, a los cinco años y ocho meses de haberse comenzado, terminara de escribir este libro.

La tentación en libro como éste consiste en desear comentarlo paso a paso, regodearse en cada uno de sus resquicios, deleitarse tanto en los datos históricos y geográficos como en las insinuaciones que trama, estructura e idioma nos brinda... Sin embargo, sólo nos es dado acotar algunos detalles o momentos que pueda servir de marcas u orientaciones para una lectura profunda y personal.

Hay un capítulo denominado *«Breve bojeo de las islas»* donde el sustantivo *bojeo* sorprende un tanto al crítico Fernández Almagro ya citado, quien le atribuye quizás origen neerlandés aunque sí lo fija como una «vieja palabra marinera». Independientemente de su etimología, a un insular, a un cubano en particular, no le resulta rara la palabra. Con ella se designa la acción y el momento en que se fija la condición de isla para Cuba cuando en 1509 Nicolás de Ovando, el Comendador, ordenó al navegante un viaje de circunnavegación, partiendo de Carenas, la antigua Havana, hacia el este, el marinero bordeó las costas y regresó, después de remontar al oeste y este nuevamente al punto de partida. Con lo cual se demostró la condición insular de Cuba y e descartó la creencia de que fuera parte de un continente. Era lógico dada la estirpe intrínsecamente insular del término que Dulce María Loynaz, criatura de islas, cubana, lo usara en su indagación de isla a islas.

Es verano y es Tenerife, según el libro, pero las islas son trece, siete habitadas y seis *«desprovistas de calor humano»* y de ellas todas anota la poeta: «Sus nombres suenan al decirlos, como si tuvieran música por dentro. Los de las siete habitadas son fuertes y sonoros: oboes y metales en la orquesta: Tenerife, Gran Canaria, La Palma. La Gomera, el Hierro, Fuerteventura, y Lanzarote. Pero las seis desiertas no se crean que están sin bautizar; por el contrario, pese a su pobreza llevan patronímicos dignos de infantas y princesas orientales, como serían Alegranza, Graciosa, Montaña Clara, Roque del Este y Roque del Oeste e Islas de Lobos. Para la que haría, de existir realmente, la número catorce, reserva un capítulo entero, maravilloso y modélico, derroche de gracia literaria,

investigativa y humorística. «*La otra isla*». Parte sibilinamente de Ptolomeo y llega casi a los albores del presente siglo. Santos y militares, consejas, estudios y alucinaciones rodean la presentación de esta *Aprósitus Inaccesibilis* que por las dudas de su realeza se sobrecarga de nombres: *san Borondón, san Blandón, la Non Trovada, Brondón, la Encubierta, la Voladora...* Este capítulo es por sí solo una pequeña obra maestra. A modo de muestra de la magistral destreza de Dulce María contemos que se afirma que el primer descubrimiento de semejante rompecabezas histórico-geográfico se debe a dos religiosos escoceses del siglo VI, san Blandano y san Maclovio que «*varones de gran abstinencia*» llegan allí desde las lejanas islas Británicas... etc. Obsérvense dos notas de estilo y de intención respectivamente. El entrecomillado de «*varones de gran abstinencia*» que revela picardía fina respecto a dos misioneros que pasarán siete años en sitio desconocido y tal vez inexistente. El hecho de que provengan de otras islas, las Británicas. Una tríada insular. Cuba, Canarias, Británicas.

Los habitantes de la isla, supuestos o reales, congratulan a los extraños visitantes con múltiples atenciones y, relata la autora: «los santos corresponden a estas finezas, y los libros mencionan igualmente cierto prodigio obrado por ellos durante su estancia, al resucitar a un gigante muerto».

Estos hechos permiten a Dulce María Loynaz intercalar un trozo de texto en latín que de inmediato se permite comentar irónica y socarronamente:

«Era en tiempo de Justiniano... El cristianismo tenía entonces una gracia ingenua y dulcísima como este latín de niño, como aquella miel silvestre de que se alimentaban sus santos. Era en el tiempo del Gran Emperador, y nuestra religión estaba todavía en fecunda primavera».

Cataloga la estancia de los sacerdotes canonizados de «*celestial visita*», señala la corruptela del lenguaje que da origen a algunos nombres anteriormente citados para la isla y remata, muy suya, «Es la natural alquitaración de los vocablos, que los señores académicos, desde esa época, ya no podían evitar». ¡Ah, mi señora, futura académica de la lengua y directora casi a perpetuidad de tan

venerable casa en esta su isla! Nunca traiciona su estirpe libérrima de poeta de fuste y esencias.

> No hay que enardecerse ni deprimirse por «otros bellos nombres que le han dado al correr de los años cosmógrafos y navegantes, gentes todas, como se ha dicho, de imaginación algo exaltada y corazón siempre al acecho».

La autora toma partido, aunque con cautela, y es capaz de enfrentarse a su admiradísimo Viera y Clavijo que desconfía y se debate hasta el desespero cuando de esta isla fantasmagórica, veleidosa y coqueta, se trata. El ilustre canario no puede aceptarla. Dulce María Loynaz sonríe en su paciencia y le otorga características femeninas. En definitivas se trata de una isla. Es ella. Y la Loynaz que sabe profunda, tiernamente y a la vez distanciadamente aguda, de la condición femenina no vacila, por otra parte, en encomiar con justicia y rigor el papel de la mujer en estas islas. Desde la conquista, con sus altos nombres, María de Castilla, María de Ayala, Inés de las Casas, Leonor de Bobadilla –tal vez emparentada con nuestra mítica Isabel gobernadora y viuda del no menos místico fundador por la imagen Hernando de Soto , Mariana Enríquez, Luisa Bravo de Guzmán, las Monteverde y la escurridiza María Joaquina Viera y Clavijo, hermana exquisita de don Joseph, de la cual dice que: *«su silueta se le ahoga en un pasado ya tan poco presente»...* hasta que las dos compartieron con ella su verano de poesía e inteligencia, sin olvidar a Victoria Ventoso, Victorina Bridoux, Fernanda Siliutos, las tres poetisas tinerfeñas, ni tampoco a la inglesa señora Piazzi Smith, la primera mujer que llegara a la cima del volcán isleño, es decir, al Teide. Y para subrayar el enfoque delicado y zumbón de Dulce María Loynaz a lo femenino que no desdeña, pero tampoco engatusa, permítaseme esta cita levemente extensa: «Maravilla pensar cómo pudo hacerlo la valiente dama con el atuendo femenino que se imponía por esa época. No hay que admitir ni por un momento que mistress Piazzi Smith prescindiera de los dictados de la moda; sabido es que la mujer, que desobedeció al Señor en el Paraíso, jamás ha dejado de rendir la más ciega obediencia a cuantos enarbolan la aguja y la tijera.

«Tampoco estaba por entonces inventado el estilo deportivo, de modo que es seguro que la señora, tal cual salió de *Picadilly Circus*, llegara a la cúspide del Teide.

«Escalar peñas, deslizarse a gatas juntos a los precipicios, hundirse entre la greda, mal pisar senderos movedizos, adosarse a la pared de un desfiladero, desafiar el viento, la nieve, los gases deletéreos y hacer todo eso con un miriñaque a la cintura, tres enaguas, corsé y un redingo constituye en verdad una proeza sin precedentes en la Historia».

Y luego, para que no queden dudas respecto a su verdadera actitud y talante hacia la mujer y para borrar posibles sospechas de saetas malintencionadas agrega:

> «Los lores del Almirantazgo premiaron con medalla la labor del sabio y luego, con esa injusticia que es propia de los hombres eminentes, olvidaron dar otra a su mujer».

La sabiduría que viene de las islas y va hacia ella señorea esta libro, susceptible de múltiples y variadas lecturas que todavía esperan por cuidadosos hacedores. Como fuente de futuro placer y deleite. Como caudal propiciador de más conocimiento.

Un verano en Tenerife es libro de Poesía y Ciencia, aunque su autora se empeñe en velar, con modestia, la trama conceptual que sostiene en dualidad estable su equilibrio. La Ciencia. La Poesía.

> «Y una vez es la poesía quien logra rescatarnos la verdad por ese don de olfatearla que se da, de tiempo en tiempo, en los auténticos poetas; y otra vez habrá de ser la Ciencia la empeñada en hacer suya una quimera».

> «Poesía y Ciencia tiene que aliarse en el magno esfuerzo para acudir cuando la otra necesite auxilio. De modo que si la Ciencia se fatiga, le prenda la Poesía sus alas invisibles; y si a la Poesía se le derriten las alas, sea la Ciencia quien se la eche al hombro y siga andando».

> «De cualquier forma, el misterio es sustancia inmortal, y permanece».

Gracias, Dulce María Loynaz, por recordárnoslo. Gracias, y Adiós como en su hermoso libro y en sus islas.

1) Hernando de Soto, nacido en Villanueva de Bancarrota (1501) fue gobernador de la Isla de Cuba a partir del 20 de mayo de 1537 y hasta mayo de 1539. Luego de estancia en Darién y en Perú fue designado Comendador de la Florida y allí se dirigió después de ocupar su cargo en Santiago de Cuba, donde dejó a su esposa como gobernadora de la Isla mientras durara su ausencia en tierras de conquista, asociada ella con Juan de Rojas en calidad de consultor. El Adelantado Hernando de Soto murió en tierras norteñas de fiebre palúdica y su esposa, ya en La Habana, lo esperaba, en el Castillo de la Real Fuerza, según algunos, y probablemente en la torre de una fortaleza edificada por el maestro Mateo Aceituno, que existía por esos años– en las calles San Ignacio y Tejadillo, donde hoy se levanta Nuestra Señora de Loreto de la Catedral de La Habana. Lezama Lima llama a Hernando de Soto el genitor por la imagen en contraposición a Vasco Porcallo de Figueroa a quien denomina genitor telúrico.
La esposa aparece en diferentes textos y crónicas con varios nombres: Francisco Calcagno la llama Inés, mientras Pezuela se refiere a ella como Isabel y José Lezama Lima oscila entre Isabel y Leonor.
Parece haber sido hija de Pedrarias Ávila, Conde de la Gomera, Gobernador de Darién. Contrajo matrimonio con Hernando de Soto en Madrid en 1537 y con él viajó a Cuba en accidentada travesía que según cuenta Ignacio J. de Urrutia tuvo una escala después quince días de navegación, en la Gomera, una de las Islas Canarias. Allí el Adelantado fue recibido *«con obsequio y benevolencia»* por el conde y señor del lugar a quien Soto pidió que le cediera una hija natural de 17 años y singular hermosura, llamada precisamente Leonor de Bobadilla, para que hiciera a su esposa compañía «y casándola hacerla gran señora de su nueva conquista». «Accedió el padre a la súplica y entregándola a Doña Isabel, le pidió la admitiese, mirase y doctrinase como hija, que ambas recibieron agrado y con esta nueva prenda salió la armada de dicha Isla de la Gomera a continuar su destino».

Hasta aquí Urrutia, quien había previamente descrito la armada compuesta por treinta navíos, de los cuales veinte habían de seguir rumbo Veracruz, al mando de Gonzalo Salazar y los otros diez continuar hasta Santiago de Cuba con Hernando de Soto en la nave capitana bautizada *«San Cristóbal».* Dulce María Loynaz no hace referencia al suceso y de esta Leonor solo dice que era «niña mimada de la marquesa Moya y lo bastante hermosa para encender los celos de una reina».
Llama la atención lo oscuro de estos hechos, la confusión de nombres y la desaparición de los personajes femeninos así llamados. Ahora bien, en el capítulo III, *«Breve bojeo de las islas»* se habla de una escala de Cristóbal Colón en esta Isla de la Gomera antes de enfilar proa hacia el Nuevo Mundo y de que allí tuvo una *«aventura de amor».* Dice la Loynaz: «Lástima no nos queden más rastros del romance, pasado por alto en la biografías colombinas.
Y no es extraño que así sea, ya que muy poco o nada pudo significar para el Descubridor este episodio romántico; a tal punto fue así, que en el famoso Diario confunde el nombre de la amada... Y lo confunde, aunque parezca increíble, con el de la suegra. No pudo darse distracción mayor».
La autora revela sus fuentes: Tomás Felipe Camacho, Agustín Millares Torres e ironiza, según su sutil costumbre, tanto sobre la existencia real, posible o imposible del idilio, como del rescate del mismo: «Si el idilio existió [...] es la dama quien lo habría recordado. Quien lo habría recordado –y esto sí que es seguro– hasta el final».
Pero la mayor sorpresa aparece cuando dubitativamente surge el nombre de la dama: «Ya fuese Inés, fuese Leonor, bien podemos fiarle la rumiada memoria de esos días».
Y por si fuera poco deja sembrada la inquietud que en estas notas, por razones de espacio y falta de investigación más que obvias, no puede resolverse: «Por deceso violento del esposo, había quedado Beatriz de Bobadilla –similitud en nombre y en destino con la que vino a Cuba–, había quedado esta señora al mando de la pequeña guarnición destacada en su territorio, y sujetaba con mano breve, pero firme las riendas del gobierno». Muchas coincidencias, exceso de paralelismo. Insularidad que une o desplaza. Misterio

Las lecciones de Rafael Alberti

Luis García Montero

Conocí a Rafael Alberti el 5 de junio de 1980. Antes lo había leído mucho, primero con el azar de las lecturas adolescentes, que van y vienen por las bibliotecas familiares y las conversaciones de los amigos, y luego con una disciplina entusiasmada, libro por libro, en la edición de su *Poesía 1924-1967* (1977), que editó Aguilar al cuidado de Aitana Alberti, la hija del poeta.

También había tenido antes la oportunidad de saludarlo, el 24 de febrero de 1980, cuando hizo su entrada oficial en Granada, una deuda que estaba pendiente desde su juventud, la visita a la ciudad de Federico García Lorca, imposible de pagar en los años de la muerte, la guerra y el exilio. Su «Balada del que nunca fue a Granada», habla de la carga sentimental que guardaba en su mitología biográfica y poética aquel viaje prometido: «¡Qué lejos por mares, campos y montañas! / Ya otros soles miran mi cabeza cana. / Nunca fui a Granada. / Mi cabeza cana, los años perdidos. / Quiero hallar los viejos, borrados caminos. / Nunca vi Granada».

Rafael había participado en un mitin electoral sobre el proceso de Autonomía Andaluza que organizó el Partido Comunista, bajo el vuelo temerario y agresivo de unas avionetas que hacían contrapropaganda rasante sobre la Plaza Bibarrambla. Yo estaba allí, y tuve la suerte de oírlo recitar poemas de *Roma, peligro para caminantes*, junto a otros versos de ocasión, y de llegar a saludarlo. Pero lo conocí de verdad el 5 de junio, cuando volvió a Granada para participar en un homenaje a Federico García Lorca en Fuente Vaqueros. El Departamento de Literatura Española de la Universidad, en el que ya trabajaba como becario de colaboración, había organizado una cena para celebrar la visita del poeta, y tuve la suerte de que mis amigos y maestros Juan Carlos Rodríguez y

Andrés Soria Olmedo me invitaran. Una dedicatoria fechada en mi ejemplar de *Poesía. 1924-1967*, recuerda aquella ocasión.

Rafael Alberti era entonces para mí una devoción y un deslumbramiento. El poeta de la generación del 27, el compañero de Federico García Lorca, el exiliado republicano y comunista, el luchador por la democracia española, el autor de *Sobre los ángeles*, *De un momento a otro* y *Retornos de lo vivo lejano*, se convirtió de pronto en un amigo generoso, en un anciano capaz de mostrar interés por los jóvenes, en un mito dispuesto a descender de su altar para llamar por teléfono, entrar en la vida cotidiana y urdir una cita.

Yo estaba preparando la memoria de licenciatura sobre el teatro medieval, porque mis primeras inquietudes académicas me habían llevado a unos textos feudales que, en su distancia ideológica con el mundo actual, permitían estudiar sin prejuicios los procesos históricos de la literatura y la elaboración de supersticiones, verdades sociales y tópicos, empezando por la propia formulación del yo y de sus representaciones. Llegué a publicar un libro juvenil sobre este asunto, pero cuando empecé en serio los trabajos de la tesis doctoral tuve enseguida la sensación incómoda de que las preocupaciones medievalistas quedaban demasiado lejos de la poesía contemporánea en la que estaba empezando a sumergirme, con sus noches de bohemia y sus admiraciones íntimas, después de la publicación de mi primer libro, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980). Necesité unir mi dedicación académica al entusiasmo de la aventura poética, y empecé a estudiar la poesía de Rafael Alberti anterior a la Guerra Civil, con especial cuidado por su lectura vanguardista de la tradición, tanto el deseo de regresar a los cancioneros medievales con el equipaje abierto de las metáforas ultraístas como la oportunidad inteligente de recuperar la lucidez de Bécquer para encauzar los impulsos surrealistas.

Alberti pasó muy pronto a ser Rafael. Después de las primeras citas en Madrid o en Granada, resultó muy difícil mantener conversaciones de utilidad doctoral. Los preparativos de una cena o de un idilio, el calor de un recuerdo, la discusión política, el comentario del último libro leído, las manías particulares, las risas cómplices ante el espectáculo cotidiano del mundo, sustituyeron

las preguntas sobre el carácter del surrealismo español o sobre el significado de un homenaje a Góngora en 1927. La cercanía humana de Rafael se acentuó cuando en la noche del 12 de mayo de 1982, en un acto organizado en La Tertulia, nuestro bar granadino de siempre, Javier Egea y yo leímos el «Manifiesto Albertista», siguiendo el modelo de un discurso al alimón que Pablo Neruda y Federico García Lorca habían pronunciado en Buenos Aires como homenaje a Rubén Darío.

Mezclamos los neologismos y los juegos de vocabulario propios de la poesía festiva de Rafael con la fuerza satírica de Javier Egea para darle la bienvenida definitiva a Granada, al tiempo que defendíamos una poesía feliz de divertirse con la tradición y orgullosa al comprometerse con los debates históricos y estéticos de su época. A Rafael le gustó su *Manifiesto*, salió espontáneamente al escenario para cerrar el acto con un fragmento disparatado y onomatopéyico de *La pájara pinta*, y desde entonces se sintió muy unido, humana y literariamente, al grupo albertiano de Granada que formábamos Javier, Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador, Andrés Soria Olmedo, Antonio Jiménez Millán, Ángeles Mora y yo. Por detalles azarosos y conversaciones metódicas mantenidas a lo largo de nuestra amistad cotidiana, me atrevo a decir que Rafael encauzó hasta nosotros el lugar sentimental que García Lorca y la ciudad suspendida por la guerra habían ocupado en su biografía.

A la amistad de Rafael Alberti le debo muchas lecciones. El carácter poético no se forma con un temario bien establecido y un programa de estudios, sino con una respiración, una atmósfera que nos conforma la mirada a través del aire y la luz de las lecturas, las conversaciones, las actitudes, las ilusiones compartidas y la brújula vital que señala el sentido de la admiración y el desagrado. Todo va tomando cuerpo en el aprendiz hasta perfilar sus lealtades, preocupaciones, manías y gustos.

La primera lección que aprendí junto a Rafael Alberti fue el malestar ante cualquier forma de sectarismo poético. Siempre me ha resultado difícil entender a los poetas que sólo disfrutan de la poesía que se parece a la que ellos mismos hacen. Cuando las amistades electivas y las admiraciones se convierten en banderías, pierde su naturalidad un género caracterizado precisamente por la

riqueza y la posibilidad de unas lecturas abiertas y rastreadoras. La casa de los sectarios acaba oliendo a cerrado.

La condición poética de Rafael Alberti era contraria al sectarismo. La búsqueda, los cambios permanentes, el deseo de leer a los clásicos y a los vanguardistas radicales, de comprender a los poetas puros y a los comprometidos, de respetar por igual a Góngora y Quevedo, a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado, caracteriza la obra de un poeta nómada, que prefería la aventura a la repetición y que se identificaba íntimamente con las indagaciones de Pablo Picasso. Alberti representa también un estilo de estar en los estilos. En su último libro importante, *Versos sueltos de cada día* (1982), el poeta consagrado de 80 años no duda al definirse todavía en la incertidumbre:

Recurriré a un lenguaje
total, desesperado,
para expresar aquello
que con el que ya sé me es imposible.

Se trata de una antigua necesidad de metamorfosis. La poética que esbozó para una de las famosas antologías de Gerardo Diego, *Poesía española (contemporáneos)*, publicada en 1934, expone al mismo tiempo una condición lírica y un itinerario, una puesta en práctica: «He intentado muchos caminos, aprovechándome, a veces, de aquellas tendencias estéticas con las que simpatizaba. Los poemas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del cancionero y Romancero españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado». La poesía tiene que ver con el intento, con la búsqueda encarnada en una tradición, con la lectura modernizadora de los maestros. A los conocedores de la poesía del primer tercio del siglo XX no les costará trabajo, además, relacionar los nombres citados con determinadas tendencias ante las que siente simpatía: Gil Vicente y Juan Ramón (neopopularismo, *Marinero en tierra*), Góngora (esteticismo gongorino, deshumanización, *Cal y canto*), Bécquer (surrealismo, *Sobre los ángeles*), Lope de Vega (compromiso político neopopular, *El poeta en la calle*) y Machado (compromiso político meditativo,

poemas que desembocarán en *De un momento a otro*). Las referencias a los cancioneros, al romance tradicional o a Garcilaso y Baudelaire reconocen algunas claves de su formación poética, su lectura vanguardista de la tradición, presente desde sus primeras publicaciones.

Los primeros libros de *La arboleda perdida* son un bellísimo ejemplo de memoria biográfica y literaria. Una pregunta significativa, *¿qué hacer para empezar de nuevo?*, aparece o se intuye cada vez que Alberti siente agotado uno de sus intentos, de sus caminos. Más que un mundo armónico y cerrado, se define en el vitalismo de un itinerario. Pero no siempre se ha entendido bien el sentido de la maestría técnica que demuestra en todos sus esfuerzos. La poesía de Alberti ha sido criticada con frecuencia de formalismo, de lírica apoyada en el virtuosismo superficial.

El caso para mí más inquietante es el representado por Luis Cernuda. Sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), recogieron artículos que había ido publicando entre 1954 y 1955 en *México en la cultura*. No apareció en la primera edición del libro un ensayo sobre Gerardo Diego y Rafael Alberti, desconocido en España hasta las obras completas publicadas por Siruela en 1994. El tono crítico empleado contra Alberti debió parecerle improcedente a Cernuda, puesto que el libro se dio a la luz en la España franquista y el autor de *La realidad y el deseo* siempre fue cuidadoso para no dejarse arrastrar por las falsas alianzas de los enemigos. Después de presentarlo como un «virtuoso del verso», Luis Cernuda afirma: «La poesía de Alberti sólo presentaba dos dimensiones, largo y ancho, faltándole la tercera, que es precisamente la que le da alma: la profundidad. De ahí que la poesía de Alberti siempre resulte plana».

Esta crítica de falta de interioridad, de formalismo superficial, ha caído con frecuencia sobre la obra de Rafael, acompañando a la otra crítica previsible y tópica: el compromiso político que ensució la pureza de su poesía y lo desplazó a un territorio coyuntural. No creo que ninguno de los dos desprecios sea justo si se quiere hacer una lectura seria de su obra. La indagación formal, desde luego, no responde a un juego de artesanía plana, porque depende de una de las marcas más profundas de la lógica poética contemporánea. Es verdad que Alberti es un estilo de estar ante los estilos,

que su obra navega sucesivamente y a veces de manera simultánea por el ultraísmo, el neopopularismo, el gongorismo, el surrealismo, el compromiso político y la poesía elegíaca. Pero esa navegación quiere dar respuesta a una clave interior que define la condición del poeta nómada, instalado en la insatisfacción, lo que le hace intuir las carencias de la realidad y aceptar el perpetuo movimiento en busca de algo nuevo, el intento de un camino en el que realizarse. El individuo en crisis necesita siempre ponerse en práctica. Para un exiliado definitivo, lo importante no es nunca el punto de llegada, sino el viaje, el itinerario de la vitalidad.

Cuando la condición de nómada se lleva al estilo, la búsqueda formal encarna la herida profunda de una tradición romántica. El estilo de estar ante los estilo no es más que una consecuencia de la insatisfacción interior. Para entender la poética de Rafael Alberti es necesario comprender que su figura de exiliado es anterior a la derrota de la España republicana en 1939, y se debe a su condición poética. Dicho de otro modo, antes de ser un exiliado político, Rafael Alberti fue un exiliado poético. Su nomadismo surge desde el momento en el que se siente poeta, y esa misma conciencia de no pertenecer a ningún sitio se desplaza hasta el estilo.

Recordemos que su primer libro, *Marinero en tierra* (1925), cuenta la historia de una distancia íntima escenificada por el hombre de mar que se ve obligado a quedarse en tierra. El adolescente es expulsado de su paraíso infantil por culpa de una decisión paterna:

El mar. La mar.
El mar. ¡Solo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.

Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

En unos versos sencillos y claros se condensa un entramado de sugerencias poéticas que arropan la melancolía de la expulsión y la demanda del deseo. Los hombres de mar suelen utilizar el femenino, la mar, para aludir a su ámbito natural. El masculino caracteriza, por el contrario, a los hombres de ciudad. La voz del poema está en la duda, en la desorientación, porque debido al exilio ya no sabe si pertenece al mar o a la ciudad. La duda fuerza una decisión, en la que vence la nostalgia del recuerdo: «¡Sólo la mar!». Su condición va a quedar marcada por algo que ya está ausente.

Notemos que la mar, en femenino, entra en tensión con la referencia de la autoridad encarnada por el padre. La identidad natural, la mar, la madre, es rota por el padre. A él se le pregunta por tres veces, con la angustia de la insistencia, el motivo de una ruptura vital de los lazos naturales. Se vive en una ciudad, en un acá, que nos condena a la melancolía, debido a un acto de violencia profunda, como quiere demostrar el juego de palabras «me desenterraste del mar». La voz se siente igual que un árbol desgajado.

La identidad parece condenada a vivirse en sueños, como una sirena que llama desde la lejanía y tira del corazón. Pero la fuerza de esa marejada no consigue negar la realidad del presente, el acá de la última pregunta. Casi con un eco cristiano, la voz del hijo interroga al padre desde el interior del sacrificio, aunque en este caso no hay sumisión a la autoridad, sino impotencia y la queja desamparada del exilio. La misma queja que adivinamos, por ejemplo, en *Sobre los ángeles* (1929), el libro en el que las pulsiones de la crisis interior se encarnan en turbias figuras angélicas. Estas fuerzas sentimentales surgen a veces como seres desterrados, en el recuerdo del ángel caído, o en la idea de un ser divino arrojado a la tierra. Es el caso de «El ángel desconocido»:

¡Nostalgia de los arcángeles!
Yo era...
Miradme.

Vestido como en el mundo,
ya no se me ven las alas.
Nadie sabe como fui.

No hace falta conocer mucho su obra para comprender que la melancolía es una clave imprescindible en la poética de Rafael Alberti, y la melancolía no suele responder por principio a un orden superficial, sino a un desorden que afecta a las raíces. La segunda lección que aprendí junto a él es que la honradez literaria obliga a llevar la lucidez y los sentimientos hasta el extremo, sin conformarse con un engaño. En este caso la evolución poética es una evolución de la lucidez. Se trata de una lección que está relacionada con la primera, la que acabo de exponer, y con la tercera, de la que hablaré después, lo que me demuestra que la poética de Alberti alcanzó en mí un mundo unitario en su misma variedad. Llevar las cosas hasta el extremo significó en su poesía negarse a una nostalgia paralizadora, profundizar en los estilos para dar una respuesta lúcida al vacío que se esconde bajo la identidad perdida del exiliado.

Sobre los ángeles es un libro de conciencia trágica, porque su empeño llega a negar, en un ir y venir del sentimiento y la lucidez muy becqueriano, toda la inocencia que se había edificado sobre el paraíso infantil de *Marinero en tierra.* La nostalgia da una vuelta de tuerca para convertirse en vacío cuando la plenitud que se añora desvela su mentira. El paisaje evocado resulta una mentira consoladora que surge de la carencia. El poema «Los ángeles crueles» utiliza un tono trágico para hablar de «pájaros, ciegos los picos / de aquel tiempo», forzando un final tajante:

En tus manos,
aún calientes, de aquel tiempo,
alas y hojas difuntas.

Enterremos.

En una famosa conversación con Manuel Bayo, recogida en el libro *Sobre Alberti* (1974), el poeta relaciona «Los ángeles crueles» con la costumbre infantil de cazar pájaros, una práctica que

nos devuelve de forma poco idílica a sus años en El Puerto de Santa María. Los hermanos cazaban a veces con red, y «luego venía la operación más terrible, que yo hice muchas veces por la inconsciente crueldad que se tiene a cierta edad: matar a los pájaros, apretándoles la cabeza con dos dedos, uno a uno, para aplastarles los sesos». Limitarse a asumir una explicación biográfica de estos versos significaría aceptar un tono tremendista, hueco, porque una persona madura, con más de 30 años, no cae en un estado de desesperación al recordar que de niño practicaba la costumbre de matar pájaros con sus hermanos. La anécdota encubre el vacío profundo de la conciencia trágica contemporánea, el descubrimiento de que las alas de Ícaro son falsas, de que no existen los paraísos en la realidad, de que cuando se enciende la linterna dentro de una nostalgia sólo se alumbra el vacío de la propia identidad. El reino infantil oculta una crueldad. Aquí la búsqueda formal es inseparable de unas claves ideológicas y de una indagación interior.

Algo parecido podemos comprobar si nos acercamos a la poesía política. De interés notable resulta la presentación que Rafael Alberti escribió para *De un momento a otro. Poesía e historia* (1937), libro en el que hay muestras de alta calidad, junto a tonos menores, de valor propagandístico: «Mi vocación, mi jamás rota fe en la poesía, mi dolorosa, alegre y continua exploración de las nuevas realidades líricas y dramáticas de España y del mundo, me han conducido lenta y difícilmente a este cambio de voz, de acento. ¿Se consigue algo de este nuevo sonido en *De un momento a otro?* No sé. Creo que no. Pero no hay que olvidar que en esta nueva mina me siento aún con menos de dieciocho años, y que estoy dispuesto a equivocarme las veces necesarias, a caerme, a levantarme y a seguir, lo mismo que una bala, hasta el final, hasta ese punto donde mis propias fuerzas me digan basta».

Nos encontramos de nuevo con el poeta nómada, en perpetuo movimiento, que busca y abre caminos también en el compromiso político. Pero dejemos para más adelante los logros de la poesía política de Alberti, porque ahora me interesa destacar otra vuelta de tuerca que se ve obligado a dar el poeta en el asunto de la nostalgia para llevar honradamente su mundo lírico al extremo. Si de la fe en el paraíso perdido se había pasado al vacío de la identidad

interior, llega después el momento de abrir los ojos a la historia. La vuelta al pasado se plantea ahora como una mirada en la educación sentimental, en la experiencia histórica que elabora un modo de conciencia. Cobran otra dimensión los recuerdos infantiles. Así comienza, por ejemplo, el poema «Colegio (S. J.)», en el que Rafael Alberti se concibe como un alumno pobre de los jesuitas de El Puerto:

Éramos los externos,
los colegiales de familias burguesas ya en declive.
La caridad cristiana nos daba sin dinero su cultura,
la piedad nos abría los libros y las puertas de las clases.
Ya éramos de esas gentes que algún día se las entierra de balde.

No sabíamos bien por qué un galón de oro no le daba la vuelta
a nuestra gorra
ni por qué causa luego no descendía por nuestros pantalones.
Jamás vimos impresos los nombres que teníamos,
sino escritos a máquina,
azules,
casi borrados.

Éramos los externos.

La nostalgia encuentra aquí indagaciones poéticas sobre la historia más que consuelos líricos o callejones subjetivos sin salida. Sólo la dura experiencia del exilio político real le devolverá de nuevo una posibilidad a la nostalgia embellecedora y a las negociaciones con los paraísos perdidos ante una España hundida en la distancia del tiempo y del espacio. Por ejemplo, sucede así en *Retornos de lo vivo lejano* (1952). Desde el exilio argentino, recuerda de un modo muy diferente sus mañanas de colegio en El Puerto:

Por jazmines caídos recientes y corolas
de dondiegos de noche vencidas por el día,
me escapo esta mañana inaugural de octubre
hacia los lejanísimos años de mi colegio.

¿Quién eres tú, pequeña sombra que ni proyectas
el contorno de un niño casi a la madrugada?
¿Quién, con sueño enredado todavía en los ojos,
por los puentes del río vecino al mar, andando?
Va repitiendo nombres a ciegas, va torciendo
de memoria y sin gana las esquinas. No ignora
que irremediablemente la calle de la Luna,
la de las Neverías, la del Sol y las Cruces
van a dar al cansancio de algún libro de texto.

Pero enseguida la poética de Alberti recuerda su condición y necesita otra vuelta de tuerca. El libro *Baladas y canciones del Paraná* (1954), después de 15 años de exilio, complica las cosas al mezclar la realidad de la experiencia americana con las evocaciones españolas. ¿Qué tiene más peso? ¿Lo perdido? ¿La realidad? ¿Y esta realidad ahora presente no será lo perdido, lo nuevo perdido, cuando se logre el regreso? ¿Se evocará la realidad americana desde la orilla española? Como dice el bolero, no se pueden tener dos amores a la vez y no estar loco. Ocurre lo mismo con las identidades, porque una segunda nostalgia denuncia el carácter coyuntural, poco esencial, no único e indispensable, de la primera. Y a esto se enfrenta el poeta en la «Balada del posible regreso»:

Barrancas del Paraná,
conmigo os iréis el día
que vuelva a pasar la mar.

Esté donde esté, viva donde viva, el sentimiento de vacío será definitivo, un modo de habitar la otra orilla, el exilio perpetuo. Algo que puede comprobar el nómada, al final de los caminos, en un libro como *Versos sueltos de cada día*, escrito a modo de diario en los primeros años del regreso a España. Entre homenajes, amores, recuerdos y viajes, se filtra un malestar, porque en realidad siempre se regresa a un lugar inexistente. La pretensión de la vuelta al espacio natural es imposible, nada nos espera, todo cambia, todo está en proceso de transformación, nos rodean las ausencias. La verdad última de la nostalgia es que se trata de un sentimiento sin objeto. Los *Versos sueltos* nos conducen a esta experiencia final:

Tanto que soñé contigo,
ciudad, para estar ahora
dentro de ti, deseando
estar lo menos posible.

Rafael Alberti lleva las cosas hasta el extremo, voluntad que afecta tanto a las claves profundas de su mundo como a su estilo. Por eso es un poeta decisivo, de primera calidad, pese a que puedan encontrarse en sus obras completas páginas menores o trasnochadas. Pero la regularidad no define nunca la verdadera importancia literaria, algo que en poesía no se mide con los dedos que cuentan disciplinadamente las sílabas o con la cobardía asustadiza del que sólo piensa en evitar errores, sino con la capacidad de acertar. Un poeta decisivo no es el que nunca se equivoca, sino el que escribe textos decisivos para la historia de la literatura, y a veces basta con un solo poema. Creo que Rafael Alberti es uno de los autores de la generación del 27 que, en medio de sus irregularidades, cuenta con más poemas decisivos, con más aciertos insoslayables.

Y eso vale también para la poesía política, aunque en los últimos años se hayan publicado algunos libros que intentan desacreditar o ridiculizar su militancia. La tercera lección de Rafael que quiero recordar aquí tiene que ver con la idea de que un poeta comprometido debe tomarse en serio su oficio, su compromiso prioritario con el poema. No es lo mismo un texto literario que un panfleto justificado sólo por la bondad de sus contenidos. Alberti escribió muchas coplas coyunturales, muchos versos de situación, pero entre sus búsquedas, sus urgencias voluntarias y sus páginas prescindibles por voluntad militante, nos enseñó que una nueva demanda de intenciones exige siempre una nueva respuesta estética. Lo verdaderamente útil a la larga no es un panfleto, aunque lo exijan las circunstancias bélicas, sino un buen poema capaz de interpelarnos de otro modo. Por eso también afectó a su poesía política el nomadismo de la búsqueda, como vimos en la nota introductoria a *De un momento a otro*: «Pero no hay que olvidar que en esta nueva mina me siento aún con menos de dieciocho años, y que estoy dispuesto a equivocarme las veces necesarias, a caerme, a levantarme y a seguir, lo mismo que una bala, hasta el final, hasta ese punto donde mis propias fuerzas me digan basta».

El primer libro comprometido de Rafael, *Consignas* (1933), aparece con una cita de Lenin, «La literatura debe ser una literatura de partido», y procura defender la consignas de la Internacional Comunista. Pequeños textos en prosa sirven de introducción para explicar a los obreros y campesinos la lectura correcta de los poemas. Poco tiempo tardó el buen poeta que era Rafael Alberti en asumir que resultaba necesaria otra búsqueda, otro tipo de versos. Algunos de los poemas recogidos en *De un momento a otro* (1937), suponen una indagación sentimental, una mirada a la elaboración histórica de los sentimientos, semejante a la que Antonio Machado reclamó en su apuesta por una nueva sentimentalidad. Los mejores poemas de la guerra no hablan de un general, de un héroe, de unos muertos que nunca morirán, de unas madres que deben parir contentas para que sus hijos acudan a las trincheras, de unos enemigos deleznables, sino de la vida cotidiana, de la retaguardia, de la resistencia moral, del cansancio y el miedo, y de los huecos para la alegría y la dignidad que deja la violencia. No a un general, sino a su perro, regalo del poeta pablo Neruda, le dedica Rafael el poema «A Niebla, mi perro»:

Niebla, tú no comprendes: lo cantan tus orejas,
el tabaco inocente, tonto de tu mirada,
los fríos resplandores que por el monte dejas,
al saltar, rayo tierno de brizna despeinada.

Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados,
que de improviso surgen de las rotas neblinas,
arrastrar en sus tímidos pasos desorientados
todo el terror reciente de su casa en ruinas.

A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo,
que transportan la muerte en un cajón desnudo,
de ese niño que observa lo mismo que un festejo
la batalla en el aire que asesinarlo pudo;

a pesar del mejor compañero perdido,
de mi más que tristísima familia que no entiende
lo que yo más quisiera que hubiera comprendido,
y a pesar del amigo que deserta y nos vende;

Niebla, mi camarada,
aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,
en medio de esta heroica pena bombardeada,
la fe, que es alegría, alegría, alegría.

La música del pensamiento, el ejercicio de conocimiento del poema como meditación cotidiana en la intimidad del individuo y en sus relaciones con el mundo, está en la base de la mejor poesía española de posguerra. Eso niños que miran lo mismo que un festejo, sin comprender aún, los trágicos bombardeos de la guerra, se podían llamar, por ejemplo, Ángel, Jaime, Carlos, José Manuel, José Agustín o José Ángel, y andando el tiempo conformarían el grupo poético del 50. La indagación histórica en los sentimientos y la música pensativa, buscada por el Rafael Alberti que procura dar respuesta estética a su inquietud política, servirá para encauzar un compromiso que no quiere reproducir consignas, sino protagonizar ejercicios de conciencia. Y desde ahí se extenderá a poemas de asunto amoroso, elegíaco o metafísico, algo muy fértil para una poesía española de poca tradición urbana e inclinada a confundir la naturalidad con el folklore rural.

Discutí en serio alguna vez de política con Rafael, pero nunca puse en duda el valor de sus compromiso y los logros de sus poemas militantes. Con Rafael se podía discutir de política y de poesía, porque la generosidad fue la gran lección que recibimos sus amigos jóvenes, la cuarta lección que yo recuerdo ahora. De mis viejos, de los amigos mayores que he tenido la oportunidad de escuchar y de cuidar, aprendí siempre una misma lección: el respeto que se merecen los jóvenes. Muy generoso fue el poeta octogenario y consagrado que quiso bajarse de su altar, pasar de la mitología a la calle, para compartir su amistad íntima con jóvenes poetas como Benjamín Prado o como yo, que empezábamos a dar nuestros primeros pasos deslumbrados por la literatura. A Rafael tengo que agradecerle muchas cosas, la presentación de mi libro *El jardín extranjero*, en el Ateneo, en 1983, o el prólogo que escribió en 1987 para *Diario cómplice*, o el encargo de que preparara junto a él la edición de su *Poesía. 1920-1988*, que apareció en tres tomos, en la editorial Aguilar, en 1988, o que me pidiera colaboración en la puesta en marcha de la Fundación Rafael Alberti, de la que me nombró patrono.

También le pedí unos dibujos para ilustrar un libro de Javier Egea, *Raro de luna*, que publicó Hiperión en 1990. Y él me dio más de lo pedido, creo recordar que 9 dibujos, consciente de la ilusión que le hacía a Javier, el por siempre «a la concha de Venus amarrado», como le llamaba Rafael con una ironía garcilasesca, ejerciendo su costumbre de llenar de clásicos y de poesía la vida cotidiana. Si llamaba para que fuésemos a comer a la sierra, podía plantear la situación acudiendo al poeta del Tajo: «*conmigo mano a mano, busquemos otros montes y otros ríos*». La misma clave vitalista que había marcado su poética, le hacía respetar a los jóvenes, buscar su compañía. Muchas veces recitamos juntos una declaración alegre de los V*ersos sueltos de cada día* para definir el sentido de su ancianidad:

Algunos se complacen en decirme:
estás viejo, te duermes,
de pronto, en cualquier parte.
Llevas raras camisas,
cabellos y chaquetas estentóreos.
Pero yo les respondo
como el viejo poeta Anacreonte
lo hubiera hecho hoy:
–Sí, sí, pero mis cientos de viajes por el aire,
mi presencia feliz, tenaz, arrebatada
delante de mi pueblo,
mi voz viva con eco
capaz de alzar el mar a cimas de oleaje,
y las bellas muchachas y los valientes jóvenes
que me bailan en corro
y el siempre sostenido, ciego amor,
más allá de la muerte.

Las lecciones que le debo a Rafael Alberti son inseparables de los años de amistad, de las conversaciones sobre poesía y política, de los viajes compartidos, de los enredos amorosos (los míos y los suyos), de las fronteras que marcaban el ámbito multitudinario de las plazas donde recitaba y la soledad, pocas veces compartida, de su apartamento en la calle Princesa, una leonera tomada por los

libros, los periódicos, la ropa colgada de las sillas y los platos sucios. Muchas de las anécdotas de aquel tiempo, vivido junto a él y a su sobrina Teresa, las contó Benjamín Prado en su libro *A la sombra del Ángel* (2002). Recuerdo con especial emoción un viaje en coche a Almería, ciudad a la que fuimos para que se despidiera de su hermana Milagros, durante el que hablamos de la muerte con la calma humana y fría del sol de invierno. A Rafael le gustaba pensar la muerte como un viaje en avión o en coche, unos kilómetros infinitos en los que él llegara a quedarse tranquilamente dormido, sin conciencia de nada, pero sin desaparecer del todo, para seguir estando entre los seres queridos.

Recuerdo también unas navidades en mi casa de Granada, un 25 de diciembre de 1989, cuando vimos en el televisor la ejecución de Ceaucescu, el dictador rumano. Eran conmovedoras las imágenes, y conmovedora la emoción de mi amigo. Yo había viajado con Rafael en 1983 a Praga, y después había visitado otros países del llamado realismo socialista, tardando muy poco en aprender que el comunismo de mi respiración, el comunismo de la militancia antifranquista y la transición española, tenía muy poco que ver con aquellas dictaduras crueles, de vida falsa, obreros modélicos, amigos delatores y policías secretos. Cuando Rafael me animó a dar unos poemas para que me tradujesen en la RDA, le comenté que si los camaradas se enteraban del tipo de libros que yo escribía me iban a llevar directamente a la cárcel. Es que antes habíamos leído un folleto oficial en el que se declaraba que los escritores de aquel país abandonaron el intimismo pequeñoburgués para cantar las glorias del pueblo colectivo.

Algunas veces le pregunté por qué no escribía al menos un poema contra el estalinismo, como había hecho Pablo Neruda. Yo pensaba que era un deber de militancia y una denuncia ética de la crueldad. Pero él me contestaba que no teníamos la misma experiencia histórica, que su relación con el comunismo venía desde los años de la República y de la Guerra, que Stalin había apoyado a la España legítima, mientras las democracias europeas la dejaban abandonada, que durante el exilio había vivido en Buenos Aires, alejado de la burocracia del partido, y en Roma, cercano al comunismo democrático del PCI, que en España ser comunista no había significado ocupar ningún poder, sino sufrir persecución,

cárcel, torturas y exilio o muerte, que el Partido hacía tiempo que había denunciado la invasión soviética de Hungría y Checoslovaquia, que comprendía que mi obligación era criticar al estalinismo, que su historia era otra, y no defendía nada, pero tampoco traicionaba sus recuerdos para no crear confusiones, porque su sueño había sido limpio, propio de una época, y una declaración suya contra Stalin podía convenirle mucho a su imagen, pero también podía crear malentendidos, recibirse como una declaración anticomunista, el final de toda una memoria y un tiempo.

Yo no estaba de acuerdo..., pero comprendí íntimamente su emoción al ver en la pantalla la ejecución del dictador Ceaucescu, la muerte de un tirano, rodeada, por otra parte, de las indignidades personales de los oportunistas. Creo que ese poema fue la única petición que me negó. Comprendo las críticas, pero más que juzgar yo intentaba comprender entonces la historia y los argumentos de su vida. Sólo los estafadores morales se pueden poner por encima del bien y del mar, sin comprender las contradicciones reales de la vida y pretendiendo la tarea imposible de no mancharse nunca a la hora de elegir. Aquellas conversaciones con Rafael sobre el pasado y el presente de la izquierda son para mí inseparables de un sentimiento contradictorio propio de los primeros años de democracia: por una parte, la certeza de que dejar la dirección del Partido a los líderes históricos del exilio, manteniendo en un segundo plano a los responsables jóvenes del interior, conducía inevitablemente al naufragio; por otra, el orgulloso respeto por una historia de la que me sentía heredero, una historia de digna resistencia que no podía negarse, ni desconocerse de manera injusta, simplificándola bajo la crueldad de los crímenes de Stalin.

Rafael era generoso, respetaba a sus amigos jóvenes, aceptaba sus preocupaciones y sus gustos literarios, admitía con buen talante no ser el único modelo, el único maestro. Aún recuerdo también la ilusión alegre con la que me dijo, casi me comunicó, que había decidido proponer a Jaime Gil de Biedma como candidato para el Premio Cervantes.

A Rafael le debo todas estas lecciones y un poema. Cuando escribí *Vista cansada* (2008), el libro en el que hago recuento de los sucesos y las figuras que han marcado los pasos de mi vida,

tuve claro desde el principio que debía dedicar un poema a «Rafael Alberti»:

Así
como pasabas
en el amanecer
de la mitología a los teléfonos
para llamar de pronto,
o de las multitudes al desorden
solitario y esquivo de tu cuarto
en la calle Princesa,
pasas también ahora
de la muerte a la vida,
de los recuerdos al estar aquí,
habitando la mesa donde escribo.

En su rincón más nuestro,
ese que no depende del pasado,
la memoria es azul, y callejera,
y pura realidad, como los versos
que convierten el mar en la nevada
y los ríos de tinta en un amanecer
para que cante el gallo sobre el reino
de la metamorfosis.

Hablamos del amor y la poesía,
tal vez porque este cielo ha decretado
un violeta de Bécquer sobre el mundo,
que guardas en tu voz
como en las páginas de un libro.

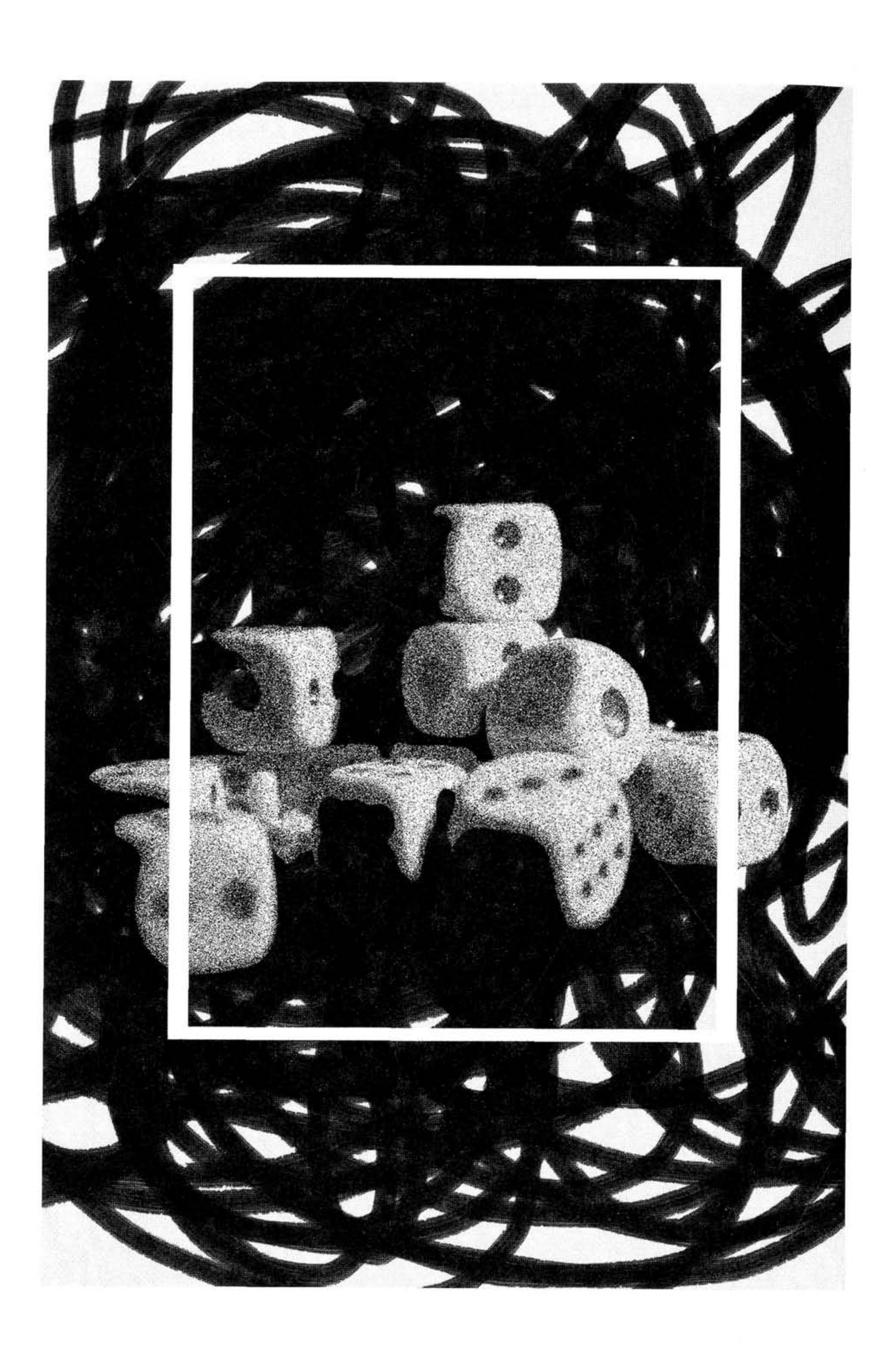
Orgulloso de ti,
prefiero los aciertos a la mediocridad
del que cuenta los días y las sílabas
para evitar errores.
Los que han amado mucho
no desmienten su amor
con una mala boda.

Los que escriben poemas necesarios
continúan ardiendo
sobre la leña seca de los libros.
Da igual la perfección,
la irregularidad o la abundancia.

Orgulloso de mí,
vuelvo a ser el muchacho
que te ha visto llegar desde la historia,
con tu mitología
de poetas, república y exilios.
Y llamas por teléfono,
y preguntas la hora,
y sugieres la cita,
conmigo mano a mano,
busquemos otros montes y otros ríos,
para comer al sol de las afueras.

En aquel restaurante del pinar
han subido los precios.
Ahora no puedes invitarme.
Pago la cuenta solo,
pero volvemos juntos en el coche,
y te quedas dormido
sobre el último verso de algún clásico,
o quizás en la cumbre de una rama.

Una vez más me siento el elegido,
mientras el día se disuelve
en el retrovisor
como la inspiración en un poema ©



Franz Fanon y las patologías derivadas de la opresión

Fernando Cordobés

El director de cine senegalés, Ousmane Sembene, contaba como a raíz de su experiencia de combatiente en la Segunda Guerra Mundial se vino abajo el mito e idealización que tenía del hombre blanco. Ese aura de invencibilidad, de superioridad casi genética respecto al negro con la que el colonizador se había investido para justificar sus atropellos, desapareció como por arte de magia cuando vio sufrir y morir a los soldados blancos que, como él, se jugaban el pellejo por una Europa atroz capaz de producir y alimentar al monstruo del nazismo. No era la primera vez que los súbditos negros cumplían con su ingrato papel de carne de cañón, de avanzadilla a la que sacrificar primero en beneficio de los soldados blancos. Era lógico pues que las dudas le asaltasen y que se hiciera preguntas sobre los blancos, sobre un sistema perverso que les oprimía y les entregaba a la muerte, sobre el sentido último de la colonización y de las excusas y justificaciones de los colonos. Tras la guerra, Sembene se instaló en Marsella donde trabajó como estibador en el puerto de la ciudad. De aquella experiencia nació su primera novela autobiográfica «Le Docker Noir» (1956) y allí empezó su militancia en el Partido Comunista y en causas como la lucha por la independencia en la antigua Indochina francesa y, más tarde, por la guerra de independencia argelina. Los colonizados tomaban conciencia de sí mismos.

La experiencia de Sembene ilumina un proceso de profundo cambio íntimo que afectó a los colonizados de la época allí donde sufrían opresión. Al cabo del tiempo, aquel despertar se traduciría en la libertad y en la separación de la metrópoli. Entre todos los artistas, intelectuales, estudiantes o gente de a pie que empezaron

a darse cuenta de su ominosa realidad, destacó uno que, de alguna manera, sigue ejerciendo una influencia considerable en los países del tercer mundo. Aunque la isla caribeña de Martinica, departamento francés de ultramar, no ha obtenido nunca la independencia formal de Francia, ha dado algunos de los ideólogos más importantes en relación al despertar del mundo oprimido. Franz Fanon fue uno de ellos. Con una trayectoria similar a la de otro compatriota suyo, Aimé Cesaire, su vida tomó una deriva bien distinta.

Franz Fanon nació en Martinica en 1925 y creció en el seno de una cultura colonial que consideraba a Francia como la madre patria. Se alistó a los 18 años como voluntario del Ejército Libre Francés para combatir en la Segunda Guerra Mundial y sirvió durante dos años. Le hirieron y por ello recibió la Cruz de Guerra. Tras la contienda volvió a Martinica y, más tarde, de nuevo a Francia para estudiar medicina y psiquiatría en la Universidad de Lyon. Durante la guerra, durante su época de estudiante y como doctor en ejercicio, se enfrentó con los prejuicios racistas que pesaban sobre las personas de color. Contaba el propio Fanon como en una ocasión una paciente francesa de cierta edad se negó violentamente a que un negro, por muy doctor que fuera, le pusiera las manos encima. Tras sus estudios obtuvo una plaza en un centro psiquiátrico en una localidad de la costa atlántica francesa, entre Normandía y Bretaña, pero pasado poco tiempo la rechazó pues consideraba que para atender las enfermedades mentales francesas ya había suficientes psiquiatras franceses. Él quería tener la experiencia de atender a personas oprimidas bajo un régimen colonial. Al fin y al cabo, era esa su experiencia, su trayectoria y en ese terreno era donde sentía que podía desarrollar coherentemente su carrera.

Fue en el año 1952 tras su experiencia en territorio de la metrópoli cuando publicó su primer libro titulado *Peau Noire, Masques Blancs*. El punto de partida más determinante de la obra es que se identificó a sí mismo colonizado. A partir de ese presupuesto, inició todo el desarrollo de su pensamiento posterior. Su primera obra es uno de los trabajos más directos y clarividentes sobre las causas, efectos y mecanismos del racismo escritos en el siglo XX. Fanon tenía una clara conciencia racial a causa de su

lugar de nacimiento y de las experiencias vividas en su época de soldado y de estudiante. A través de la racionalización que le ofrecía su formación psicoanalítica fue capaz de determinar el funcionamiento de las estructuras mentales que daban lugar al racismo en sus más diversas formas. No solo se ocupaba de las actitudes racistas de los colonos blancos hacia los súbditos negros, sino que también se centraba en las asunciones racistas de los propios oprimidos. Un pensamiento y un compromiso crítico que le acercó a autores como Jean Paul Sartre, prologuista de alguna de sus obras, Aimé Cesaire o Jacques Lacan. La metodología característica de Fanon era centrarse en casos específicos como ejemplificación de las características y tendencias generales de todas las culturas colonialistas de su época. Para Fanon los negros antillanos representaban un tipo con analogías en todo el mundo de su época: colonizados por culturas blancas y europeas mediatizados por el lenguaje del colonizador, por sus instituciones, por sus prácticas y por sus valores. Incluso la sexualidad de los colonizados era una forma de tensión racial con implicaciones de dominación y sumisión. En su obra discutía la asunción de que la sexualidad masculina del negro estuviera conformada por el deseo ambivalente de conquistar o violar a la mujer blanca, como discutía también que la sexualidad femenina se caracterizase por el deseo de someterse al hombre blanco. La sexualidad de las personas colonizadas se transformó en virtud de esas asunciones claramente racista, en algo depravado, en una amenaza para el hombre blanco. El resultado fue la alienación de hombres y mujeres colonizados en su propio cuerpo y en su color de piel. Según Fanon, la ideología colonialista enseñaba a los colonizados a creer y aceptar su supuesta fealdad. De esta manera interiorizaban su «culpa» de no ser blancos y acaban por odiarse a sí mismos. Como único recurso en su asimetría podían adquirir o aprender el deseo de trascender sus limitaciones congénita aspirando a la cultura del colonizador. Pero a pesar del éxito que pudieran obtener en esta asimilación imitativa, sus aspiraciones serían siempre aplastadas por los mitos que sustentaban los conceptos europeos del progreso, civilización, liberalismo, educación, erudición y refinamiento. Un colonizado nunca podría llegar a eso y, por tanto, estaba encadenado en un círculo vicioso sin solución posible. Fanon apelaba en su obra a la resistencia contra

esa caracterización maniquea de lo negro como algo demoníaco, y también lo hacía contra todas las dualidades generadas por la colonización entre el colonizador blanco y el colonizado negro. La solución que proponía era la de liberar tanto a unos como a otros de ese delirio maniqueo, de manera que ambos pudieran interactuar como iguales sin la mediación de falsas dualidades asociadas al color de la piel. En el trasfondo de la obra hay una concepción política a la vez compleja y controvertida. Por una parte se le acusó de tener una visión simplista tanto de los problemas como de las soluciones y, por otra, se dijo que sus ideas precedieron a la de pensadores posteriores como Michel Foucault.

Tras su estancia en Francia y su fallida experiencia psiquiátrica, Fanon decidió trasladarse a Argelia y obtuvo una plaza en el Hospital de la localidad de Blida. Allí se encontró con una situación deplorable y comenzó a aplicar sus ideas liberando a los enfermos de sus ataduras y estableciendo unas condiciones mínimas de dignidad. Poco después de su llegada, comenzó la guerra de la independencia y como médico tuvo que atender pacientes de ambos bandos, lo que se tradujo para él en el inicio de su compromiso político anticolonialista, apoyado en sus profundas convicciones antirracistas que le habían llevado al norte de África. En 1956, tras participar encubiertamente en actividades a favor del Frente de Liberación Nacional argelino, dimitió del servicio médico francés y fue expulsado de Argelia. Se instaló en Túnez donde combinó la práctica de la psiquiatría con el activismo político a favor de la causa argelina. Colaboró con distintos medios de la época como *Les Temps Modernes* de Jean Paul Sartre, con la revista *Présence Africaine* o con el periódico clandestino del FLN *Al Moudjahid*. En 1956 el FLN había movilizado distintos apoyos para su causa en la región, y estableció en Túnez un gobierno en el exilio con Ahmed Ben Bella como líder político y Houari Boumedienne a cargo del brazo militar. Fanon trabajó abiertamente en aquella época para el FLN en varios frentes y sobrevivió a varios intentos de asesinato. Mientras desempeñaba el cargo de embajador en el exilio en Ghana en 1960 contrajo leucemia, enfermedad que a los pocos años acabaría con su vida.

Su experiencia en Argelia fue el *leiv motiv* de su segundo libro *L'An V de la révolution algérienne* (1959). En él se volcó sin

ambages en su segunda pasión, la causa de la independencia argelina. Es una obra de tono propagandista y un intento por argumentar como la lucha por la libertad política, movilizó a la sociedad argelina hacia una más amplia liberación social respecto a sus presupuestos mentales anteriores. Según Fanon, la militancia contra los colonialistas franceses creó una mayor unidad entre los colonizados y motivó una actitud más progresista hacia las mujeres, cuya entrega entusiasta a la causa interpretaba como un catalizador para un cambio más profundo en su posición social dentro de una sociedad tradicional y conservadora.

Los ensayos y artículos con los que Fanon contribuyó a la causa argelina se reunieron póstumamente en el libro titulado *Pour la révolution africaine: Écris Politiques* (1969). Son ensayos breves con una clara intención de polemizar y dominados por la firme convicción de que la época del dominio colonial francés llegaba a su fin. De ellos se desprende también la firme convicción de que la nación argelina había tomado finalmente conciencia de sí misma en términos de derecho a la justicia y a la libertad. En sus escritos criticaba las prácticas coloniales y atacaba directamente al principio que sustentaba la empresa colonial pues implicaba una sistemática «desculturización» de los pueblos sometidos a los que se imponía una falsa identidad «nativa». En África el daño inflingido a los colonizados era algo evidente y objetivable. Fanon culpaba a los intelectuales franceses de abdicar de su responsabilidad moral a la hora de enfrentarse a muchas formas de violencia, de tortura, secuestro o masacre de las que se acusaba a los colonialistas en su intento por tratar de evitar lo inevitable. Fanon no ponía reparos al uso de la violencia por parte de quienes luchaban por la libertad, pues para él era una forma justificada de responder a la opresión y de llevar a cabo una catarsis que podía liberar el legado de la subyugación al eliminar los sentimientos de inferioridad y producir una conciencia de control del propio destino. Para él la lucha por la independencia se enmarcaba en una perspectiva global. Era el augurio de un nuevo humanismo que trataría los asuntos humanos en una perspectiva más amplia de lo que lo había hecho hasta entonces el eurocentrismo.

En el statu quo internacional que se estableció con la guerra fría entre Estados Unidos y la antigua Unión Soviética, Fanon se

daba cuenta del temor creciente de los países occidentales a perder sus colonias con las consiguientes consecuencias negativas que ello supondría para sus economías. También apreciaba el avance de lo que él llamaba «la llama de un comunismo fortalecido». La lucha por la independencia argelina se enmarcaba en ese escenario y tenía como modelo las victorias obtenidas por las naciones lideradas por Nehru, Nasser o Sukarno. Fanon tenía la esperanza de que el caso africano las luchas por la independencia concluyera en la unidad del continente. Su ideal era combatir el colonialismo y el capitalismo al que iba asociado, para sustituirlos por una nueva categoría, la raza, sobre la cual construir una nueva identidad con el objetivo final de lograr la unidad panafricana. Pero el concepto de raza no lo entendida en el sentido de prevalencia, sino como conciencia de la opresión sufrida. Los dos peligrosos más importantes que vislumbraba y que amenazaban ese ideal, eran las tensiones regionales entre comunidades vecinas y fronterizas, y la posibilidad de que las clases medias llegaran al poder una vez el nacionalismo hubiera ganado la batalla por la libertad. Temía que esa clase media diera paso a una especie de neocolonialismo al adoptar una suerte de política anexionista derivada de su formación y educación recibidas de los antiguos colonos. Predijo que el enemigo real de África era el colonialismo, sino la ausencia de ideología. Para Fanon, liberación quería decir derecho a la autodeterminación. El derecho a esta libertad no era para él la consecuencia de una necesidad dialéctica inevitable derivada de un proceso histórico. Era un objetivo por sí mismo que había que lograr concentrándose en una acción revolucionaria. Los acontecimientos que sucedieron a su muerte en el devenir del continente, mostraron bien a las claras que sus temores estaban justificados y lo difícil que era alcanzar ese ideal.

El último libro de Fanon *Les Damnés de la Terre* (1961) fue una obra que ejerció una influencia considerable, tanto en su momento como a lo largo de los años. Los distintos ensayos que componen el libro tiene un marcado tono analítico y un carácter diagnóstico. Su atención se movía entre la lucha contra el colonialismo y los riesgos a los que se enfrentaban los pueblos descolonizados, cuya entrada en un nuevo capítulo de su historia venía acompañada de una inevitable y desesperada necesidad de una

redistribución global de la riqueza. Fanon situaba esos problemas de las naciones emergentes en el centro de un contexto más amplio de confrontación global entre capitalismo y socialismo. Anteriormente ya había identificado la principal amenaza para los países subdesarrollados: el ascenso al poder de la burguesía nativa. Para él esa clase media carecía de las fortalezas técnicas y económicas capaces de construir naciones prósperas y estables. En lugar de luchar por el bien común, veía como esas clases volverían la espalda a las masas de desheredados para concentrarse en sustituir las posiciones de ventaja que anteriormente ocupaban los colonos. Una vez los desheredados descubrieran que las nuevas naciones no hacían nada por mejorar sus pésimas condiciones de vida, se instalaría la decepción y la apatía y abandonarían la idea de nación a favor de afiliaciones más antiguas y regresivas como eran la tribu o la raza. Fanon consideraba urgente la necesidad de que los intelectuales nativos centrasen todos sus esfuerzos en dar forma a la conciencia nacional con el fin de impedir liderazgos corruptos, regímenes antidemocráticos y regresiones económicas. Las décadas de historia posterior africana le dieron la razón y confirmaron la exactitud de sus apreciaciones. Ni las masas lograron una educación adecuada, ni se movilizaron para sostener la construcción de sus nuevas naciones nacidas tras la independencia. Tampoco los intelectuales nativos lograron triunfar a la hora de ofrecer una masa crítica o una energía necesaria para influir en el desarrollo de los acontecimientos. Para Fanon lograr legitimidad en la afirmación de una nación, era un objetivo que se tenía que alimentar con la aportación de una cultura nacional. El intelectual nativo se enfrentaba al riesgo de ser reabsorbido por la cultura del colonizador en la que, al fin y al cabo, se había formado. Debían encontrar, inventar o imaginar valores que precedían a la colonización, pero alertaba de que esas evocaciones no garantizaban una cultura adecuada y adaptada al presente o a las futuras necesidades de esas naciones. En este sentido reconocía el valor insustituible de la conciencia islámica y de la negritud a la hora de nutrir una conciencia africana, pero alertaba sobre el error que supondría concluir en una identidad religiosa o racial, en lugar de nacional. Para él el proceso hacia la creación de esa nueva identidad nacional se desarrollaría en tres fases: una primera todavía formada por valores coloniales,

una segunda que se alejaba de esa existencia asimilada que comenzaba a adoptar torpemente temas y materiales nativos, y una tercera que se identificaría plenamente con las masas cuya conciencia empezaba a formar.

La historia ha mostrado que la visión de Fanon era demasiado optimista o ingenua, pero a pesar de ello, su pensamiento continúa representando un valor y un punto de referencia para escritores e intelectuales del tercer mundo. Fanon desarrolló su pensamiento y su obra en una época en la que los desafíos y peligros a los que se enfrentaban las naciones emergentes, estaban dentro de un cambio significativo y de una reconfiguración general del mapa geopolítico de la tierra. Tras su muerte sus obras tuvieron un enorme impacto en intelectuales de todo el mundo: los temas de raza, libertad y conciencia nacional han sido los ejes principales del pensamiento en las naciones subdesarrolladas con poblaciones oprimidas. En la izquierda europea también tuvieron una importancia destacada y en Estados Unidos influyeron a personajes como Malcom X, Eldridge Cleaver o Amir Baraka. Edward Said reconoció la enorme aportación de Fanon a las ideologías de resistencia, descolonización y liberación, pero señalaba que no ofreció estrategias válidas sobre cómo las naciones poscoloniales podían evitar los peligros que intuyo con tanta precisión


Creación



Cuatro venenos y un embarazo

Kike Suárez «Babas»

Alcohol (I)

«Buenas noches», le digo, y me acurruco aún más en cómoda y defensiva posición fetal. «Buenas noches», me contesta, pero apenas alcanzo a oírla, pues Morfeo avanza rápido. Pese a que es invierno y estamos a la intemperie, no tengo frío, no lo siento. Pero haberlo haylo.

Me duermo en un santiamén, como un angelito, me duermo sin rezar oraciones. Sin bendecir a nadie por esta helada noche sin estrellas con olor a gasolina. Duermo sin santiguarme, sin agradecer la brisa fría en la cara. Tal vez debería haber dado las gracias. Gracias a la suerte. Gracias a los rastrojos de la cuneta, con los cuales me fundo, con los cuales me duermo, con los cuales sueño, si es que sueño.

«Buenas noches», dije, y tal vez debería haber añadido «hasta mañana». No me dio tiempo, demasiado cansancio acumulado. Tampoco tiene mucha importancia, mañana llegará en breve, con el sol helado de las madrugadas de invierno metiéndose cabrón entre la ropa, mordiendo el tuétano de los huesos.

Una manta, si me apuras, tan solo echo de menos una manta en esta noche de vivac a la fuerza, de aventura impuesta, provocada por las leyes de la física: la inercia, la velocidad. No para ahora, que no me entero, pero sí para dentro de unas horas, cuando me baje un poco la borrachera y empiece a sentir normalizado el físico aterido sobre el asfalto. «¡Una manta! ¡Alguien que me arrope!» No más quiero, que el beso de buenas noches ya me lo dio la suerte. A mi y a ella, a los dos.

Por que suerte, y mucha, es la que hemos tenido para no matarnos en esta curva. Porque la curva es cerrada y la moto iba

demasiado deprisa. Porque la borrachera de orujo de hierbas que traemos es descomunal y los cascos los dejamos en casa.

«No importa», nos dijimos, «solo vamos al pueblo de al lado». El pueblo, los orujos, la moto, la velocidad y la curva. Y sin cascos. Ha tenido que ser una buena hostia.

Los tres esparramados por la cuneta de la curva: la conductora por una lado, la moto por otro y yo. El faro de la moto se ha debido romper con la caída, la noche, huérfana de luna y estrellas, no nos deja vernos, aunque no puede impedir que nos oigamos. «¿Te has hecho daño? ¿Te has roto algo?», oí que me gritó desde el suelo en preocupado trabalenguas. «Creo que no», le contesté sin tantearme. «¿Y tú?» «Yo tampoco pero tengo mucho sueño».

Y entonces nos hemos dado las buenas noches mientras el motor del vehículo canta una doliente canción de cuna.

Alcohol (II)

La noche estaba resultando la mar de rosa. Negra como todas, claro, pero rosa como pocas. Rosa amor. El rojo había de llegar con el amanecer. Nos habían echado del garito con modales exquisitos y una amable sonrisa. «Chicos, de verdad, estamos cerrando», nos dijeron hasta tres camareros diferentes, enternecidos probablemente por nuestro arrullo, nuestro beso constante, nuestro arrumaco sin complejos. Salimos de la esquinita, abrimos los ojos al mundo y vimos que, efectivamente, el garito había cerrado: habían apagado la música, habían encendido las luces, habían empezado a barrer y a hacer caja. Habían colocado las banquetas del revés encima del mostrador y, sus patas negras mirando hacia arriba, parecían las dobles filas de dientes de un tiburón yonqui, que también nos sonreía. Les dimos las gracias, al escualo y a los humanos, pagamos lo que no habíamos consumido y salimos por nuestro pie.

Aún podíamos aprovechar las pocas horas que le quedaban a la noche urbana y rosa, antes de que el vespertino trinar de los autobuses jornaleros nos mandara a casa a culminar el noviazgo. Sabíamos que no encontraríamos algo abierto para una última ronda de besos, no a esas horas ni en esa zona de la ciudad, así que fuimos

directos a la gasolinera con tienda anexa, saltando a la comba con nuestras sombras, amándonos tanto bajo unas farolas que emitían la luz misma de un musical romántico, notas luminosas de final feliz.

Se trataba de eso. De capturar ese momento, repetir ese segmento de tiempo hasta el infinito. Sentirse acoplado, querido, comprendido, deseado, amado, respetado y con las mismas acoplar, comprender, desear, amar, respetar. Sentirse vivo. Sentirse fuego, llama y brasa. Sentirse agua, fuente y rocío. Sentir la armonía del universo al ritmo de nuestros pasos al unísono. Se trataba de eso. De la magia eterna, del truco infalible, de la magia sin truco. De la magia blanca y el polvo de hada, que es el que hace volar. Se trataba del sí quiero, del contigo y no sin ti. Se trataba de que la muerte no se atreviese a separarnos, de que callase el aguafiestas, que callase para siempre, que permaneciese callado por que nada tendría que decir.

Con esas ganas, anhelos de presente con futuro y queso con miel, fuimos a la gasolinera, único lugar abierto que nos vendería alcohol, único remedio eficaz con el que acompañar los nuevos besos, los últimos porros y el raspao de speed. En ese momento no había ningún otro cliente: «Seis latas de cerveza por favor», pedimos al tipo anodino que, con gesto de funcionario hastiado, acometía la recta final de su nocturna jornada. «¿Algo más?», preguntó con metódica parsimonia desde el otro lado del grueso cristal que, para no ser atracado, le separaba del mundo. Un «algo más» que sonó con una solemnidad robótica a través de los pequeños altavoces que le comunicaban con el exterior. Un «algo más» que sonó a la invitación definitiva al infinito pleno y dichoso.

Probablemente fue su sobria eficiencia con aires de magistrado y su voz, que ofrecía la seguridad del metal. Ello unido a su lustroso, fiable altar, acristalado y blindado, transparente e impenetrable como el corazón de un héroe. El caso es que nos armamos del valor necesario y se lo pedimos: «¿Podría usted casarnos, por favor?»

«¿Cómo?», exclamó repasándonos con la mirada de arriba a abajo, viéndonos, después de todo, pues hasta entonces no parecía haber reparado realmente en nosotros. «¿Casaros?», preguntó con cierta extrañeza, como si no hubiese entendido, o como si a la vez

que preguntaba estuviese haciendo un repaso mental del inventario de la tienda para encontrar respuesta a esta nueva petición.

No tuvo sin embargo que volver a repetir la pregunta. Primera ella y después yo, pegaditos los sí quieros como dos gemelos al nacer, exclamamos jubilosos: «Sí quiero». «Sí quiero». Y como el hombre guardó el silencio del que otorga, nos besamos sin esperar su permiso, nerviosos y eternos, nupciales a saco.

Un coche entró en la gasolinera mientras nos besábamos y aún duró más el beso de lo que el conductor tardó en llenar el depósito. Paciente y ordenado, esperaba en la cola el nuevo cliente a que acabásemos el beso de recién casados para poder pagar la consumición de su coche. Separadas las lenguas de su estado natural, pagamos con las arras las seis latas de cerveza y pedimos por último un paquete de arroz.

«Disculpa, ¿nos podrías echar un poco de arroz por encima? Es que nos acabamos de casar». Y el cliente, único convidado a nuestra boda, entendió a la primera el brillo de nuestros ojos y nos echó varios puñados de arroz, emocionado y ruborizado, exclamando entre susurros: «¡Vivan los novios!¡Vivan los novios!». Antes de irnos aún pagamos la ronda de su coche, pues al fin y al cabo era nuestro banquete.

Con el cacareo inconfundible y madrugador de la apertura de cerrojos de las primeras tiendas, nos fuimos a buscar un taxi. En concreto uno de esos que llevan atado al tubo de escape una cuerda larga con latas vacías y cubiertos de metal, de los que avisan al resto de la ciudad: ahí van dos recién casados.

Speed

«Pero entonces, esto del speed ¿qué?», preguntó con el turulo en la mano al inicio del ritual.

«Espanta el sueño», contestó la bruja.

«Va a veinticinco», vendió el camello.

«Pecado en polvo», bendijo el tentado.

«Yo te lo explico», se relamió el comebolsas.

«Te quita el hambre», dijo el flaco.

«Te tiene en pie», dijo el gordo.

«Yo de eso no sé», lloró la madre.
«¿Qué sabes tú de eso?», quebró el padre.
«Tú sabrás», se apartó el amigo de la infancia.
«Eso no es na'», espetó el yonqui.
«Es un derivado de la anfetamina», dispensó el farmacéutico.
«Es una manera de vivir», recitó el del barrio.
«Está prohibido», esnifó el político.
«Sé bienvenido», sonrió el usuario.
«Da vidilla», bailó el soso.
«Me hizo locuaz», cotorreó el silencioso.
«Te mete pa' dentro», se arrepintió el ansioso.
«Facilita los brotes», diagnosticó el psiquiatra.
«No te emborracha», celebró el sanfeminero.
«Soplas cero, cero», afirmó el que tenía los puntos intactos.
«Es dinero en el colchón», se jactó el narco.
«Una posible detención», amenazó el madero.
«Un registro a conciencia», ordenó el picoleto.
«Es tener la conciencia despierta», bostezó el insomne.
«Es la cocaína de los pobres», redactó el periodista.
«De lo que fueron los días», tituló el autor.
«Hasta una semana sin dormir», previno la experiencia.
«Y sin comer», avisó la locura.
«Una vez al año no hace daño», perogrulleó el navideño.
«Es un estimulante del Sistema Nervioso Central, adictivo, neurotóxico», escribió La Comisión de Estupefacientes de Las Naciones Unidas.
«Es mala conciencia», murmuró el reincidente.
«Es una deuda por pagar», suspiro el rampante.
«Es una deuda por cobrar», desconfió el fiador.
«Lo corto con lactofilus», silbó el trapichero.
«Ni lo pienses», sugirió el sano.
«Ni te lo pienses», aconsejó el que ya se había puesto.
«No es una moda», rotuló el publicista.
«Es lo de siempre», sentenció el veterano.
«Suple carencias emocionales», observó el psicólogo.
«No lo suple nada», cantó el encantado.
«Te tensa», se justificó el cocainómano.
«Es agua», dijo el enganchado.

«Ya no es», escupió el que lo dejó.

«Dale de una vez», se impacientó al que le tocaba la siguiente línea.

Heroína

De la Angie se dijo que ya la valía. Qué se había vuelto a poner y qué por eso se durmió y se mató en el accidente de tráfico.

Ya la valía, precisamente ahora que le habían devuelto las visitas semanales con su hija, una rubilla de cinco años y cara gruesa que la esperaba impaciente cada fin de semana en la residencia de protección de menores. Encuentros de alto voltaje emocional que acontecían todos los sábados e incluso algunos domingos, pues la dirección de la residencia estimaba que a la cría le sentaban bien. Era bastante obvio que esta vez la estancia en el C.A.D. estaba resultando positiva.

En las bienvenidas la pequeña demostraba que la amaba con locura pintándola «mamis» a besos en el pellejo de la piel, abrazando con orgullo su dentadura vieja, apenas suya. En las despedidas se ahogaba en un mar de berrinches y espumarajos que le duraban hasta la siguiente visita. «Es mi madre», gritaba, y la asistenta social callaba ruborizada de pena, admirando el amoroso orgullo vocacional e incondicional de la pequeña. No le asustaban, o no veía la niña, los famélicos fantasmas de fatalidad que moraban en su madre.

Ahora, que parecía que la Angie se lo estaba burlando.

No se entendía, como la Angie se pudo volver a poner, no se entendía. Ahora que por fin lo había dejado. Ahora que su hija. Ahora, con tanto medicamento para ralentizar el sida. Ahora que lo sembrado germinaba. Quizá fue la alegría, se dijo, ya se sabe como es el vicio, que llega con las penas pero también con las alegrías.

De la Angie se supo días después que murió por culpa del medicamento que utilizaba para desintoxicarse, que producía somnolencia. Que se durmió al volante, *pobriña*, que sobró curva.

No tuvo a quien contar el enfermero del Samur que la había encontrado desnucada sobre el asiento del conductor que los

labios del cadáver estaban pintados de esperanza y había un restillo de sueño adherido a la punta de los dedos, al precipicio de las uñas.

Lo había arañado, esta vez lo había arañado.

MDMA

–«Meliten... No. Metilendisoxi... No. Metilendioxi... metanfetamina. Metilendioximetanfetamina. Joder, lo que me cuesta masticar la palabrita».

–»Es mejor tragarla en bombitas. Evitas lo amargo».

Cocaína (I)

Asentían mutuamente, dándose la razón unos a otros. Gestos y palabras coincidían, las razones eran irrefutables. Cada nueva razón daba más razón a las anteriores razones y apuntaba una nueva razón de tanto o más peso con la que todos volverían a estar de acuerdo. No había vuelta atrás: no se pondrían ni un solo tiro antes de tocar.

Todo esto lo hablaban de camino a Ávila, cómodos los cuatro en un monovolumen para cinco pasajeros y carga. Bajista, guitarrista, baterista y vocalista. La batería era de pocas piezas y los amplificadores medianos, un back-line pequeño de fácil descarga.

Los últimos bolos no habían salido bien. Nada que el público notase, pero ellos sí. El baterista se había acelerado y el bajista no había conseguido empastar con él. El guitarrista con el atacón necesitó tener un cigarro en la boca permanentemente y más se le fue el tino en apagar las colillas que en pisar la pedalera, tan pendiente del mechero que despistaba la púa. Al que cantaba se le secaron las estrofas, forzando entonces la garganta y apuntando ronquera antes de finalizar el bolo. El público dijo que bien, que rock es roll, pero ellos sabían que no, sobre todo si lo comparaban con lo que hacían lunes y miércoles en las horas de ensayo donde, con dos cervezas y un porro, y si acaso medio tirillo pirata, sonaban como querían, limpios y crudos, engrasados y enteros. Tardes

de golpes precisos e intensidades en su sitio. Hasta la distorsión sonaba mejor, controlando el ruido y el anisa y no al revés.

Pero llegaban los días de concierto y el retenerse de las jornadas laborables se iba al garete. Después de cada ensayo llegaba un día de trabajo, después de cada concierto no. Los conciertos eran la disculpa para pillar. Las rayas empezaban con la carga de instrumentos en el local y continuaban en una prueba de sonido de mandíbulas prietas hasta la salida a escena, cuando sus miradas ya atravesaban almas. Así no.

Un cartel anunciaba su destino a menos de veinte kilómetros. Uno de los músicos, rebuscando en su cartera un papelillo para hacerse un porro, comentó: «Coño, si me queda una rasca del otro día». Se arrepintió mientras lo decía y bajó la voz antes de acabar la frase, pero esta ya se había quedado en el aire. Tras unos segundos de silencio, que se fueron veloces, otro de los músicos, amparado en los puntos suspensivos dijo con aparente desinterés: «¿Qué? ¿Volquete de puntas?» El resto no respondió, otorgando. «Bueno, pero nos controlarnos ¿vale?». Fue lo último que se dijo antes de dar por zanjado el asunto. Después esnifaron las rayas (al conductor le sujetó el copiloto el volante mientras se metía) curradas en el estuche del porta papeles del vehículo de alquiler.

Aún no había entrado el veneno en la sangre ni ellos en Ávila cuando uno ya estaba buscando en la agenda de su móvil un contacto que tenía en la ciudad.

Hasta que le vieron se esquivaron la mirada, hablaron de música.

Cocaína (II)

Perfectamente sincronizado, el taxi llega a la plaza del pintoresco Salento a la vez que la historia del taxista, un tipo más bien bajo, de piel ocre y pelo oscuro, llega a su fin. Mientras se fue ascendiendo por la hermosísima montaña se fue conociendo la historia del hermano del conductor. A través de las ventanillas del amplio Daewoo SuperTaxi, al permiso de las curvas, se disfrutó de las impresionantes vistas panorámicas que brinda la impetuosa Cordillera Central de los Andes Colombianos en su parte occidental.

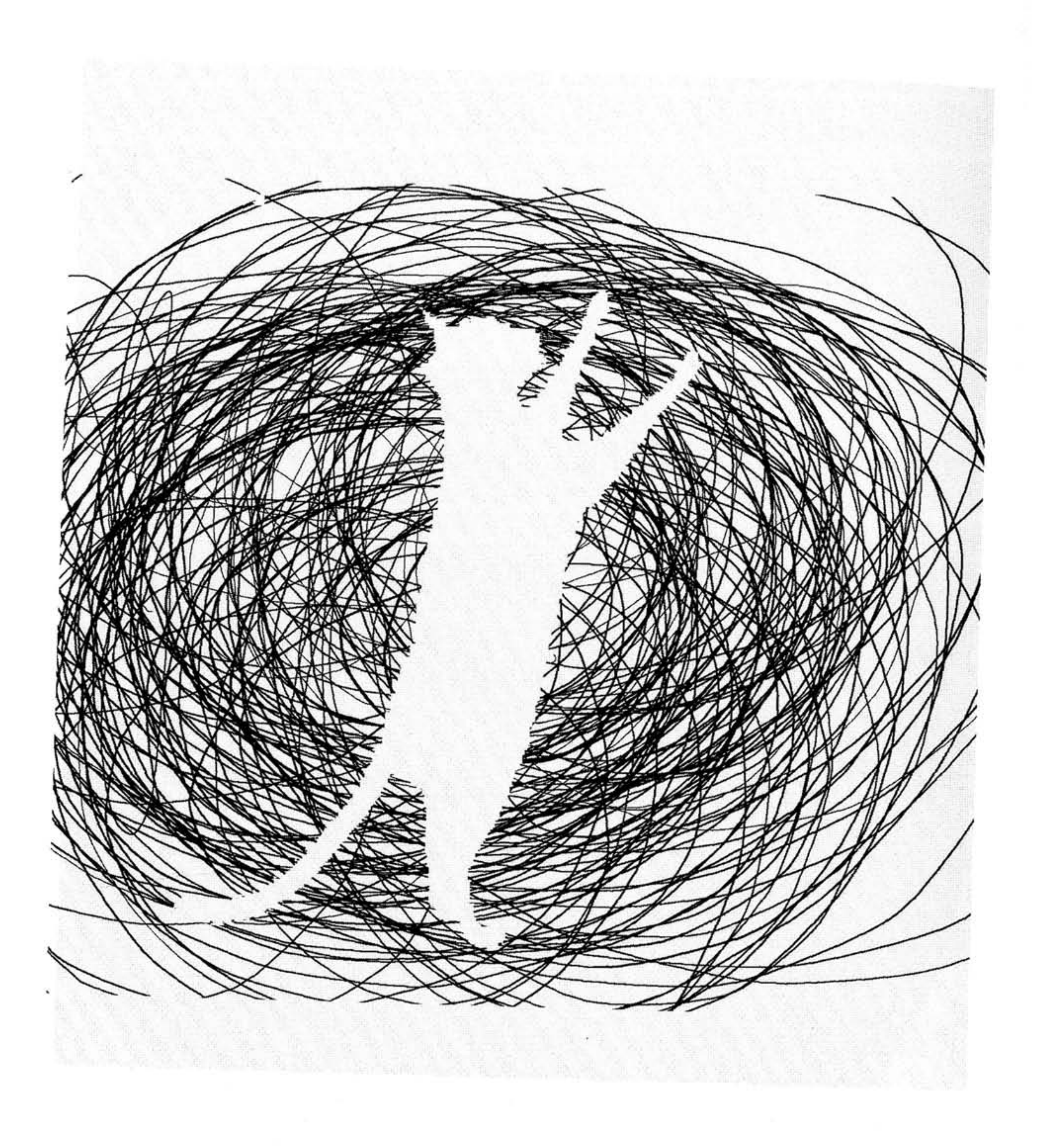
Al parecer el hermano del taxista en una ocasión hizo de *mulita* y solo dios quiso que no lo agarraran allá en el aeropuerto de Barajas. Con la nada y la insensatez se fue y regresó con más de 30 millones de pesos... y la misma insensatez. Y compró terrenito y gallinas y pensó que se cuidaban solos. Y tomó güisqui del bueno, *diz* que el aguardiente ya no le valía, que por cuidarse el hígado. Y volando le llegó y en un vuelo se le fue. Y ahora toma cualquier licor, de *pepueca* si se ofrece.

El taxista dice que prefiere su vida recta, más lenta pero recta, cobra sus pesitos por llevarle a uno, las historias son gratis.

Paternidad

Para mí aún no tienes nombre, mi niña, aún no tienes cara, sin embargo te he visto el corazón. Creo que nunca más en la vida he de verte el corazón, la oportunidad se goza, la visión no se olvida. Por los pequeños altavoces anexos a la pantalla sonaba a ritmo de locomotora el corazón de tu madre, dj residente en tu after-hours, nana segura. Tu madre tiene ahora mismo dos corazones, lo he visto y lo he oído. La idea produce vértigo. Un corazón dentro de otro corazón, como un juego de muñequitas rusas donde yo también participo: ambos corazones estáis dentro del mío ©

Punto de vista



Miguel Hernández en la memoria de los poetas de su tiempo

Antonio Martínez Sarrión

Es conocido que los dos mejores amigos poetas del escritor oriolano fueron, a partir de 1933, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda que, por añadidura, sustituyeron como guías y mentores, no sin desgarros, a su paisano Ramón Sijé. Ya se hablará del segundo, pero del primero nos han quedado, en abundancia, referentes escritos y relatos, estos últimos escuchados de su boca, por los muchos amigos que tuvo el Premio Nobel. Frecuenté a Aleixandre, sobre todo en los sesenta, y ha constituído siempre un placer para ni, contrastar lo que salió de su pluma, con lo que yo le oí. En los dos capítulos que dedica a Miguel, en sus prosas de *Los encuentros* (1958), está presente toda su fina percepción del joven, que luego será su amigo y de todo el dolor por su pérdida. Creo que el homenaje en verso que le dedicó, «En la muerte de Miguel Hernández» aparecido en 1948, como «plaquette» de una minoritaria revista de Zaragoza, puede no estar a la altura de su prosa, pues esa fantasmagoría del globo terráqueo, viajero en el espacio, con un solo cuerpo muerto a bordo: el del poeta, además de algo artificiosa, resulta retóricamente un punto ampulosa. De otro lado, al lado de una justificada y valiente maldición a los asesinos de Miguel, el poema destila un nihilismo absoluto, respecto a cualquier esperanza cifrada en los humanos. Es confortador que ese talante desapareciera al cabo, como así lo certifica *Historia del corazón*, ese libro solidario de 1958. Pudo no estar del todo convencido con ese poema, o temer molestias, pese al tiempo transcurrido y por ello, en su libro *Nacimiento último* (1953) lo título simplemente «Elegía», y así pasó a la primera edición de sus *Completas*, en 1968. No he comprobado posteriores ediciones, en

vida o no de Aleixandre. Los dos homenajes en prosa necesitan ser completados con lo que algunos oímos de sus labios y cuanto figura en su correspondencia, voluminosa ya aunque solo parcialmente publicada. Hernández, en compañía de Lorca y Altolaguirre, fueron sus tres amigos íntimos del 27, cosa que le oí y confirma la carta a Gerardo Diego de agosto de 1959. No en la relatada primera visita del oiolano, sino en alguna posterior, contaba Vicente con emoción y alborozo, cómo Miguel se presentó con un cajón o saco de naranjas de su tierra:

> Esto es un regalo para ti –me dijo con su enorme y pura sonrisa–. y dejó correr sobre la manta un reguero de fruta, que refulgió como el oro.

También es de procedencia puramente oral, el relato de Vicente, que pasaba en plena guerra civil. De cómo Miguel, en uno de sus permisos madrileños, consiguió un carro de mano y ambos poetas se dirigieron a la línea del frente, donde estaba el desalojado y luego mítico chalet de la calle Wellingtonia –hoy de Vicente Aleixandre, con poco agrado de éste–.

> Los muros y techos estaban en pie, pero las habitaciones aparecían sin mueble alguno y los suelos regados con restos de libros y papeles del que habían alimentado el fuego –se veía el tizne– para calentar a la tropa allí guarecida.

Aleixandre y Miguel no encontraron más que una pieza intacta: La preciosa primera edición – «Cruz y Raya» de «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» de Lorca, dedicada por Federico, que ostentaba el agujero de la bota claveteada de algún soldado o miliciano. Cuando Alixandre acabó de contarme el suceso, fue al cajón de un mueble, y sacó el libro salvado, aunque no intacto

> El resto de mis libros y papeles, se destruyó.

Me interpongo de pronto en la memoria hernandiana de Nobel sevillano porque, curiosamente, un episodio similar, en el mismo Madrid y en fechas no muy alejadas, tuvo como protagonistas a

Neruda y Hernández. Lo relata Neruda en sus memorias que, salvo los episodios de niñez y adolescencia, no me parecen buenas, como tampoco su escasa prosa en general. Neruda había vivido en la famosa Casa de las Flores del barrio de Argüelles, tan en la línea del frente también, que había sido tomada y reconquistada varias veces. El chileno confió a un Miguel vestido de uniforme y con fusil, que con un volquete le acompañara a ver si quedaba algo. Subieron al quinto piso y solo hallaron destrozo, caos y desorden. Lamentó Neruda la desaparición de su frac, sus máscaras polinesias y sus cuchillo orientales. Pero no quiso llevarse ni un libro ni un papel, ante el asombro de Miguel. «Aquel desorden era una puerta final que se cerraba en mi vida» Y, si hay que creer al dueño, se volvieron con la vagoneta vacía.

Volviendo a Aleixandre éste, tras su regalo de un reloj de plata con ocasión de la boda civil de 1937, estuvo, por medio de Miguel o Josefina, al tanto de la peripecia carcelaria de su amigo y de las gestiones que con unos y otros se hicieron para su liberación. Sin embargo, son sus cartas a José Luis Cano y a José Antonio Muñoz Rojas, desde principios del 42, las que presentan perfiles más dramático del viacrucis. A Cano, con enorme emoción, le comunica la muerte del gran amigo «aquél relámpago de mi vida», que le atendió y consoló con actitud materna, en cierta grave crisis sentimental. Con Muñoz Rojas, es más extenso y preciso: confiados Miguel y su mujer en que su matrimonio canónico, previa confesión y acaso comunión, facilitaría el ingreso de él en un sanatorio antituberculoso de Valencia, pasaron por el aro, pero se consiguió el traslado cuando poco o nada serviría. Se manifiesta el intenso dolor de Aleixandre y se inicia el largo rosario de peticiones, a lo largo de los años, para que Muñoz Roja, hombre adinerado, girara de vez en cuando 125 pesetas a una viuda que tenía que atender no sólo al hijo (afectado de paludismo estacional) que tuvo con Miguel sino a hermanos, que se habían quedado a la intemperie tras el asesinato en Elda. a manos de incontrolados, del padre, un gardia civil decente, al comenzar la guerra. Los burócrtas del régimen, le denegaron la pensión o pensiones de orfandad. Aleixandre habla de un estanco que se le iba a conceder a la pobre mujer, estanco que ya no vuelve a aparecer. Con lo que Josefina siguió con las aportaciones de amigos y su oficio de costurera (ropa

infantil y de primera comunión) hasta quedarse ciega. Murió en 1987 y al menos se la enterró junto al poeta y sus dos hijos, en un panteón decoroso, del alicantino Cementerio del Remedio. Las fotos que ahora en Internet se pueden ver de la tumba, aparecen cubiertas de flores. Por cierto, una de las cartas del Premio Nobel a su amigo el poeta antequerano, tuvo por objeto, acopiar entre los amigos el dinero suficiente para que los restos de Miguel no fueran arrojados a la fosa común. La admiración poética de Miguel por *La destrucción o el amor* (1935) gran libro del primer Aleixandre, le llevó a transportar en su macuto de soldado su ejemplar dedicado, y en su pobre hato de pertenencias por trenes y prisiones. De fecha tan tardía como 1965, se ha conservado una carta de Aleixandre, dirigida esta vez a Max Aub, que desde Mexico le pedía información sobre el poeta de Orihuela. Ahí –tanto era todavía el pánico a la dictadura– Aleixandre le ruega que, si utiliza datos, no dé su nombre como informador.

Dada la preeminencia amistosa de Neruda, antes de pasar a otros poetas, traeré a colación algunas noticias. Por ejemplo, que el chileno le encontró trabajo con un vizconde y Miguel le rogó que si podría consistir en el pastoreo de algún rebaño de cabras. La influencia de la poesía nerudiana fue intensa en Miguel, que escribió en *El Sol*, una rendida reseña de «Residencia en la tierra», recién aparecida en el 33. En sus recuerdos, el chileno subraya con prescindible énfasis ese discipulado, como que, a temporadas, le alojaba y alimentaba. Neruda acusa a Morla Lynch de haber denegado a Miguel, al asilo en la legación de Chile. Las versiones que del hecho dan Alberti y Max Aub no confirman, sin embargo, el dato. Tal vez la inminente y puede que definitiva y canónica biografia de Hermandez, que Eutimio Martin esta a punto de publicar, aclare el enigma. Neruda, en la primavera del 39 está en Paris organizando, con el éxito que se conoce, la marcha de refugiados españoles a América, por lo que no sabemos si y cómo recibió castas de Miguel, para que se moviera en su favor. Lo cierto es que, el chileno no vuelve a España. Pero en 1942, siendo cónsul de su país en Mexico, se encarga de hacerle saber a Juan Ramón Jiménez la muerte de Miguel, acompañándole un sucinto informe confidencial de la embajada de Chile en Madrid. Antes de cuanto escibió en sus memorias, está el célebre (e injusto) poema a Miguel, en

el *Canto general* (1950), libro de enorme audiencia e influencia, que motivó la respuesta en verso de otro libro, *Canto personal* (1953) de Leopoldo Panero, antes del 36, amigo y hoy airado enemigo del autor de *Residencia en la tierra*, episodio de difícil admisión partiendo de alguien en las cercanías del franquismo cultural.

Aunque en la gresca de JRJ con lo «poetas profesores», Miguel pareció alinearse, a través de una cuarteta bufa transmitida oralmente, de parte de Salinas, el «andaluz universal» la pasó por alto, de conocerla y se rindió y así lo escribió de inmediato en *El Sol*, ante la «Elegía» a Sijé y algunos sonetos que integrarían de inmediato en libro y que adelantó la *Revista de Occidente* en su número de enero del 36. En su conferencia porteña de 1948, Juan Ramón habla de Hernández con franca admiración, como aquél «que peleó en los frentes y no quiso salir de su cárcel, donde se extinguía tísico y cantando sus amores, mientras otros compañeros siguieran retenidos». Extraña un poco que en la edición completa de estupendas «caricaturas líricas» *Españoles de tres mundos*, el moguereño no saque a Hernández. Acaso porque nunca se encontraron personalmente. Contrasta lo avizor que estuvo Jiménez con el total silencio que guardó, Antonio Machado, en su obra y correspondencia. De conocerla la inicial poesía hernandiana pudo no atraerle por barroca, vanguardista y gongorina.

En una carta de fines del 42, Pedro Salinas comenta con su fraternal Jorge Guillén, ambos en USA, expresa su indignación con lo que tiene por «asesinato» de Hernández y confiesa sentir más odio por el franquismo de «la paz» que por el de la guerra, lamentando que «semejante mequetrefe que se titula de general cristiano», ande «cortejado por unos y otros», fascistas y aliados, suponemos que hay que entender.

A Guillén pudo al menos saludarlo al de Orihuela, en la Murcia de finales de los 20 y, más tarde, en reuniones madrileñas. La admiración de Miguel por el rigor compositivo del maestro vallisoletano, es patente. Finalizada la guerra, lo primero que hace es viajar a Sevilla, buscando su protección, sin saber que Guillén, está en los Estados Unidos desde el 38. En un poema que dedica a Miguel, ya en su vejez, Guillén lo ve como «aprendiz perpetuo de las formas / pretéritas, actuales, ya futuras», lo que es mucho elogio.

De Gerardo Diego con obra lírica y crítica tan copiosa, se encuentra un texto en *Los cuadernos de Agora* que pilotaba en Madrida Concha Lagos, hacia 1960, con su lectura de *Perito el lunas*, que tan bien combina con su también gongorina (y magistral) «Fábua de X y Zeda». A lo largo de su dilatada vida, con motivos distintos el santanderino se ocupará de Hernández, hasta 1982. Pero por la fecha (1949) y lo que dice, el texto más valioso (y valiente) es el aparecido en *Mundo Hispánico*, revista del Régimen donde, al repasar la poesía española, destaca a la persona de Miguel, «magnífico ejemplo de hombría y entereza» que pudiera esconder alusiones a su ideología y coherencia con ella. También a su poesía «antídoto de clorosis y anemias neobucólicas» ¿andanada esta vez al garcilasismo de los cuarenta, de cuya tertulia era, por otro lado, habitual? Sorpresas en un hombre callado, timorato, muy católico y conservador.

Bergamín, siempre adelantado y con olfato infalible, editó en *Cruz y Raya* del 34, el auto sacramental de Hernández *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, como haría, ya en el exilio mexicano, con *Poeta en Nueva York* de Lorca. A aquel le tachó, con su anuencia, alguna tirada fascistoide, contagios de las dudosas derivas de Sijé. Puede que, en la aún muy diseminada labor periodística de Bergamin, hablara del oriolano.

El tono amistoso y cordial con que Lorca –en la única carta que de él se conserva–, corriendo abril de 1933, acusa recibo y agradece a Miguel –al que había conocido por accidente en Murcia– el envío de *Perito en lunas*, no permite sospechar que las relaciones de ambos fueran tan difíciles. ¿Distancia de clase, de hábitos, de opción sexual, mala química, celos del mayor? Lo cierto es que, en el escaso tiempo que precedió al asesinato del granadino, parece que los amigos habían de cancelar reuniones a las que ambos concurrieran. Hernández admiraba al colega y su neopopularismo y el de Alberti, se reflejan, en un registro doloroso, en la última poesía de Miguel. Se sabe que en su defensa inicial ante la policia fronteriza de Huelva o quizás en la propia capital Miguel, para salvarse, recordó el error que supuso el fusilamiento de Lorca, reconocido por el propio Franco que «sentaría la mano a los culpables». Cuando a Franco lo único que le importó de todo aquello, fue que se borrasen huellas, todas las huellas, hasta el punto de confundir,

hasta hoy mismo, a quienes han pretendido hallar los pobres huesos del genio de Granada.

No fue el arrojo la virtud más ponderada de Dámaso Alonso, por lo que admiramos más la historia que hace años circulaba, según la cual, sacó de España inéditos de Hernández, poco menos que clandestinamente, en sus frecuentes viajes tras la guerra civil. No he visto confirmada en parte alguna esa noticia. Cierto es que, en sus ensayos sobre poetas españoles contemporáneos, no aparece citado nuestro autor más que en una frase, donde se le califica de «epígono genial» del 27. Ni una palabra más. La temperatura de la poesía hernandiana hubiera hecho esperar mas atención del casi siempre inflamado Dámaso, en su lírica.

Tampoco puede decirse que las relaciones de Alberti fueran muy amistosas. Parece ser que ni el ni Maria Teresa León, asentían a lo que estimaban descuido y falta de higiene corporal del rústico Miguel. ¡Vaya por Dios! Con mala retórica, porque Alberti, como Neruda, nunca tuvo la gracia de la prosa, lo recuerda, ya en el exilio, en *Imagen primera de..* y unas cuantas veces en sus –salvo en el primer tomo, de 1942– deslavazadas y alimenticias memorias. Lamenta Alberti que rechazara el ofrecimiento –es de los que creen que existió– de Morla Lynch, de asilarlo, ocasión en que le desaconseja que vuelva a su pueblo, cuando todo estaba ya perdido. A cada trecho, repite una y otra vez, con iguales términos, la truculencia de su inicua muerte en un jergón carcelario, «vomitando sangre y pus». Su preferible homenaje en verso «Elogio fúnebre», aunque escrito en la esplendida época de *Pleamar* (1942-44), e integrado en ese libro, no mejoran mucho la cosa. ¿De nuevo falta de química?

Del dandismo de Cernuda, en sus tratos con Miguel, hombre y poeta, podía esperarse lo peor. No se busque referencia alguna al oriolano en su caudaloso epistolario, sí en la potente y personal, hasta lo arbitrario, prosa crítica, donde se encuentra, para uno, lo mejor del esquinado vate sevillano. En *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) tras una merecida filípica a la crítica inglesa por llamar a Miguel «pastor analfabeto», ve en éste «sentimiento» «pasión» y simpatía, despertada por sus dones, origen humilde y tragedia vital. Sin embargo Cernuda acaba negándole lo que, tiene para su gusto, la poesía mas alta: pensamiento y categoría artística. Uno no cree que la poesía de Miguel, en pleno

hacerse, pero de una madurez pasmosa a su hora de morir, careciese de esas dos virtudes o dones. Tampoco entiende que, en su incómodo exilio británico, Cernuda recapitulara así, sobre la guerra civil, en carta de 15 de diciembre de 1942, enviada a la hija de Madariaga, que allí residía: «El pueblo es ciego y brutal (..), por tanto no debe dársele ocasión de que se manifieste como tal, ni provocarle» ¿Se concibe una frase, un juicio así, no ya en personas del detestado «pueblo», sino pertenecientes a estratos sociales más altos, políticamente templados, esto es, latamente liberales? ¿Hubieran siquiera pensado una vileza parecida Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa o Pedro Salinas? El dar poco menos que la vida, a cambio de una camisa a medida del mejor sastre de la londinense Bond Street, puede lleva a ésa miseria moral.

El peregrino, inasible, soñador, desordenado y entrañable Emilio Prados, en su exilio mexicano, sacaba de quicio al ordenado y siempre algo rígido Luis Cernuda. Por lo que conocemos de Prados, a través de quienes lo trataron y por sus cartas (no muy abundantes) a mí me aparece un hombre y un poeta –su verso último es el mejor– esencialmente musarañero. Debía ser de convivencia poco fácil. Muy radical durante la guerra, escribió una reseña, según los conocedores, la única en su larga vida, sobre «Viento del pueblo» de Miguel, al que trataría en Madrid o Valencia. Luego sobrevivió bastantes años, lo justo para destilar por alambique, algunas de las huellas líricas más delicada en el río de su lengua. Y se evaporó. La mejor iniciación a la poesía de Emilio, está en la antología que de él seleccionó Tomás Segovia, el cual, en Mexico, lo trató y admiró.

«Su muerte es la mayor cobardía de esta guerra», escribe ya en su exilio y en 1939 Manuel Altolaguirre que, afincado en Madrid e impresor impar, le rechaza a Miguel textos en prosa de Sijé, publicándole, con excelente ojo, *El rayo que no cesa.* La casa de Altolaguirre y Concha Méndez era uno de los lugares favoritos de la vida literaria madrileña y allí precisamente Juan Gil-Albert recuerda sus primeros encuentros con el casi paisano «que traía en la cara una coloración roja de aire montaraz». También frecuentaría Hernández los tés dominicales de Maria Zambrano, la cual mereció la dedicatoria del poema «La casa amarilla».

Bien joven era Octavio Paz, cundo fue invitado al Congreso de Escritores Antifascistas de 1937, cuyas sesiones se repartieron Madrid y Valencia, que pudieron ser testigos de paseos y conversaciones de ambos jóvenes líricos. La despedida tuvo lugar, sin embargo, en París, al regreso de Miguel de su viaje a la URSS, para conocer el teatro que allí se hacia. Paz da emocionada noticia de la muerte de su colega –«Recoged esa voz»– en 1942, desde las páginas de una revista méxicana. Allí se lee que la aparición de Miguel en la abrumada, tensa y sombría ciudad del Sena, fue «como una ráfaga de sol».

José Antonio Muñoz Rojas, tan amigo y fiel correponsal de Aleixandre y que auxilió monetariamente a Josefina Manresa, también lo recordó en dos poemas al menos, uno de ellos «Encuentro con Miguel» ambientado, años treinta, en casa de Vicente.

Dentro del sector, en un principio falangista, de la generación del 36, Dionisio Ridruejo, como jefe de fila, conoció y admiró, antes de la guerra *El rayo que no cesa*. Su intervención personal tras ésta, debió ser posterior a la primera detención de Hernández en Huelva y traslado a Madrid, donde quedó libre gracias a las gestiones, sobre todo, de Cossío. Tras la denuncia en Orihuela por un llamado «Patagorda, viene el nuevo traslado de Hernández a Madrid, el juicio sumarísimo y la condena a muerte. Ahí intervienen, Cossío, Ridruejo, Sánchez Mazas y algún otro. Movilizan a dos ministros, Ibáñez Martín y a Varela, consiguiendo que Franco conmute la pena por treinta años de cárcel. Un respiro, aunque pesara la observación de alguno, sobre la conveniencia de evitar otro fusilamiento, tras el de Lorca. Lo que parece mas dudoso es la probable presión, ya Miguel en Ocaña, de Cossío, Ridruejo, y si no éste algún otro miembro del entorno, a fin ganarse al prisionero para su causa a cambio de promesas de libertad o atenuación de pena. No lo consiguieron, pero Miguel, muy incómodo, apremió a su mujer que se activara su traslado a Alicante. Aquí hacen aparición nuevas maniobras miserablemente coactivas, a cargo de la Iglesia Triunfante, más que nunca, a la que se remite el clérigo Vendrell, desligándola de los humanos errores cometidos por sus ministros; y el clérigo Alnarcha, para quien –así lo declaró– lo primero era «salvar un alma», a través de los sacramentos, dando igual después que el cuerpo se extinguiese en

una celda, su enfermería, un sanatorio antituberculoso o en su casa. Contra esos modos católicos, que son por desgracia, los de hoy mismo, tras un corto intervalo en dos papados, durante los sesenta, estamos seguros que Miguel pudo haber pensado, antes de expirar miserablemente, en tres versos suyos, de impronta tan machadiana: «Ya truenan los martillos y los mazos / sobre los pensamiento de los que nos hicieron /burros de carga y bueyes de labrar» ©

Almafuerte y las almas débiles

Blas Matamoro

Alguna vez sostuvo Pedro Henríquez Ureña que, leyendo cualquier página escrita en castellano, podría saberse si es anterior o posterior a Rubén Darío. A pesar de que las fechas de sus vidas (las del argentino y el nicaragüense) se superponen, Almafuerte queda en la curiosa situación de un premodernista, un poeta criollo alimentado por el epigónico y siempre tardío romanticismo español. Un alma fuerte que se desmarca de las débiles almas que pueblan el Parnaso americano.

Su querencia romántica es fácil de hallar. La verdad como algo sentido y subjetivo, la vida individual o colectiva como destino, el intelecto como epifenómeno del impulso, resultan apotegmas sumariamente románticos. Vuélvase a estas palabras suyas para sintetizar: «Todo lo que no sea instinto, nos ha sido dado para que nuestros instintos se satisfagan por su medio. El cerebro no es más que un arma agresiva; la palabra no es más que un tentáculo. Lo demás es música de disparates».

Almafuerte no es sólo anterior a Rubén por decisión estética. Lo es por ideología. La declara en sus «Milongas clásicas» con militante claridad:

Son las manos de combate
manos puercas y callosas:
no las finas y olorosas
y expresivas del abate.

También su léxico apunta a la mencionada situación. Almafuerte se produce en un castellano del siglo XIX, intocado por las dos principales variantes locales sufridas por aquellos años en el Río de la Plata: el vocabulario gauchesco y los cultismos y adaptaciones

galicadas propias del rubenismo. Sólo coincide con los modernistas en cuanto ellos tienen de románticos: la idealización de un pasado perdido, puro y modélico; el antimaterialismo; la repugnancia fascinada o fascinación repugnada por la chusma; la enemistad con el filisteísmo. Quizá podrían asimismo tocarse en ese resabio nietzscheísta que se le observó en tiempos y que sería trabajoso rastrear, porque circulaba por los medios intelectuales de la época un folclore nietzscheano que a menudo había pasado varias cribas divulgadoras hasta resultar de difícil identificación.

No tiene, en cambio, Almafuerte los gestos gregarios de los modernistas, que siempre apuntan a una comunidad de los mejores, desde el aristocratismo a la bohemia. Él más bien tendió al aislamiento con fondo desértico, a la celda modesta y aún miserable del monje que no quiere compromisos con la ciudad y entiende el destino del mundo a partir de su propia distancia ascética, que lo comunica con lo trascendente. Almafuerte es misantrópico, no cliente de cafés y palacios.

Esta opción por lo romántico es asimismo una preferencia por una Argentina igualmente romántica: rural, criolla, batallona. De ahí su malestar urbano y su gusto por los suburbios a medias ya campesinos y por los pequeños núcleos que orillan la despoblada pampa. El desierto del anacoreta es, a la vez, el desierto de los escritores románticos argentinos, el de Echeverría y Sarmiento, tan mechado de tonalidades orientales percibidas en los libros de los viajeros franceses por lejanías levantinas. Las novedades modernistas tienen que ver con la urbanización y el cosmopolitismo atolondrado de una inmigración torrentosa y de vagos contornos. El modernismo es la consecuencia estética del Ochenta y la Argentina de Almafuerte, la que él considera auténtica y querible, es la anterior al Ochenta.

Admitiendo como autobiografía alegórica su indiciaria prosa «La hora trágica», cabe rastrear en su imaginario las raíces de su peculiar romanticismo, según queda dicho. Se trata de una memoria de infancia, con una familia que consta de una madre santificada, un abuelo patriarcal y una criada negra. Parece obvio que el padre está ausente y que esta falta hace del hijo único un ser irregular, quizá bastardo. Una familia que tiene larga herencia en la literatura argentina desde los sarmientinos *Recuerdos de provincia*

hasta las letras de tango, pasando por *Martín Fierro, Don Segundo Sombra* y *El juguete rabioso.*

La fábula sirve al escritor para reflexionar sobre la decadencia de la familia argentina, entendida como la familia criolla del «érase una vez», los tiempos sin fecha del origen cuando era clara la presencia de la raza, la raza por antonomasia, que no necesita explicaciones descriptivas. Las madres ya no aman a sus hijos ni se ocupan personalmente de ellos, la vida se ha mercantilizado y perdido alma. En los buenos días pasados había creencia y no discusión, al revés que ahora.

El personaje ha recibido una educación católica y tiene vocación de cura (¿hace falta volver una vez más a Sarmiento?). Su reverencia por la Virgen, cuya imagen –descrita con morosidad, ahora sí fugazmente modernista, de joyas y vestidos– ve manipular groseramente a unos gañanes, se compensa con la otra imagen de la mujer –madre y novia– teñida de tabú, inmunda y lúbrica. En la Plaza de Mayo, el monumento que simboliza el pasado fundacional ha sido quemado y convertido en una columna de humo en torno a la cual la multitud baila una danza macabra. Para culminar la escena indecente, vemos a un obrero rellenar con dos pelotas de papel el pecho de la Virgen.

Retengo esta duplicidad de la mujer, donde lo sagrado ostenta su ambigüedad de intocable inmundicia, porque configura la constante femenina en la poesía de Almafuerte. Su visión del mundo, una vez más romántica, está dominada por la figura de la madre. El romanticismo es materno, pues exalta a la madre patria, el derecho materno, la lengua materna, la edad de oro matriarcal, la mujer amada alejada por las prohibiciones que rodean a la imagen maternal. Este mundo «maternizado» es igualmente algo intocable y sucio. Almafuerte no se aproxima con su verso a nada que no haya sido previamente idealizado, desrealizado: la madre, la chusma, él mismo. Si el alma es fuerte, la postulación complementaria es el cuerpo débil. En sus poemas amatorios, la novia está siempre lejos, perdida, quizá muerta, motivo de elegía. Si sueña con un hogar propio, lo imagina como un santuario:

Mi hogar, si tuviera hogar,
sería un huerto sellado (...)

Nido azul, nido y altar (...)
(«Milongas clásicas»)
Si la mujer exhibe su deseo, él rechaza a ambos:
Y pues tu alma quizá
por ser alma de mujer
ha de obstinarse en querer
lo que no quiero yo mismo (...)
(«Milongas clásicas»)

La ausencia del padre se compensa con la imagen paterna de Dios, una hipóstasis de aquel padre ausente:

Arquitecto invisible que dispones
la orientación del pórtico y su fábrica,
poderoso caudillo que presides
la instrucción del soldado y la batalla,
tragediante inmortal que verificas
la negra intriga de tus propios dramas.
(«La sombra de la patria»)

En ocasiones, clama por ese Dios ausente como por un padre igualmente ausente:

¿Dónde estás, Jehová, que así me dejas
buscarte ansioso por doquier, y callas?
¿Y callas como un ídolo sin lengua,
como un muñeco rígido sin alma (...)?
(«La sombra de la patria»)

La fuerza del alma de Almafuerte es, entonces, paterna, y se corporiza sólo en su escritura, que tiene empuje viril, vocación de dirigencia, sesgo de apóstol, arrestos magistrales, gusto por los grandes espacios retumbantes del ágora y el teatro. El cuerpo débil es lo materno. Esta conjunción hace que, a menudo, lo femenino aparezca como identidad fantástica en el cuerpo viril de la palabra, dando al sujeto del poema un perfil andrógino.

La identificación de la voz poética con una madre (tal vez, la poesía misma, articulada en lengua materna) está abundantemente

ejemplificada. Véase, por caso, lo apuntado en el estudio preliminar de Luis Alberto Ruiz para la edición de *Obras completas* (Antonio Zamora, Buenos Aires, 1951). Cabe añadir otros, al acaso:

Yo siento por el dolor
de la chusma miserable,
la suprema, la inefable
maternidad del dolor.
(«Milongas clásicas»)
O en el duro pedernal
de mi pecho masculino,
vibra un átomo divino
de ternura maternal.
(«*Idem*»)
El mismo Jesús aparece igualmente connotado:
(...) femenina zozobra que al mundo
como palio de lágrimas guarda
(...) querube incorpóreo que preña las almas.
(«Jesús»)

En el extremo de la identificación, en ocasiones el poeta asume la voz de una hembra animal: «Aullé como hambrienta loba» («Mancha de tinta»).

Finalmente, existe una actitud compensatoria que agranda el yo de quien dice, tanto en el poema como fuera de él, en prosas personales. Solo e incomprendido por la fatalidad de los destinos sociales que denuncia, Almafuerte escoge la megalomanía y se erige en ejemplo inimitable, por encima de una u otra identificación lírica. Magistral o epónimo, es entonces la Gran Voz. Es «un soberbio campeón de la raza» que aparece en la «Antífona roja». Y así se dirige, sin medias tintas, a su querida y aborrecida chusma de parias:

Pues te voy a maldecir y apostrofar;
soy tu padre, tu poeta,
tu maestro, tu profeta,
tu señor indiscutible,
tu verdugo sin entrañas y tu juez!

No me asustas; te domino,
te someto, te fascino
con la luz esplendorosa,
¡con el hierro incandescente de la fe!

En documentos accesorios insiste en esta amplificación: «(...) en nombre de las letras americanas, a las cuales he salvado del decadentismo y el afeminamiento (...)» (Memorial en que pide su jubilación). «Yo, Almafuerte, lleno del espíritu bondadoso de Juan Pueblo» (Conferencia en el teatro Argentino de La Plata, 19 de marzo de 1914).

Con sus diversas encarnaciones y variables pseudónimos, la poesía de Almafuerte tiene un destinatario privilegiado, esa chusma de parias que representa, a la vez, el escalón ínfimo de la humanidad y el objeto de su compasión enaltecedora, porque ella es la que merece la redención por el dolor. Es la misérrima plebe, una alimaña inmortal e invisible, jadeante, inasible, grotesca, tenaz, insólita, vaga, mirada por los torvos ojos de los tahures y los tercos lebreles vigilantes. No es el pueblo criollo fundacional, el perdido depositario de las virtudes excelsas, sino la multitud inmigratoria que acaba de llegar, sin arraigo ni orientación, pero que el poeta se ve misionado para encaminar hacia mejores destinos, aún a sabiendas de que esos destinos ya están malamente prefigurados. Porque «no hay oficio menos pulcro/ que el oficio de vivir». Alma fuerte frente a las almas débiles de los poetas decadentes, cuerpo débil ante el cuerpo fuerte del poderoso, el poeta ha colaborado a forjar un perfil trágico del imaginario argentino de su tiempo: la voz del país fundacional que clama en el desierto de la historia por donde deambula una multitud desamparada y sin rumbo ©

Ficción y realidad en Javier Cerca

Stacey Dolgin Casado

Soldados de Salamina (2001), tercera novela del escritor extremeño Javier Cercas (n. 1962), ha gozado de una recepción inigualada por ningún otro escritor español contemporáneo con la excepción de Arturo Pérez-Reverte. Desde su publicación en 2001, la obra ha aparecido en más de veinte idiomas y se han vendido más de un millón de ejemplares, número que incluye los 500.000 vendidos en España. Se le ha galardonado con una impresionante lista de premios literarios: el Premi Llibreter 2001 Narrativa, el Premi Ciutat de Barcelona, el Premio de la Crítica de Chile, el Premio Salambó, el Premio Qué Leer, el Premio Extremadura, el Premio Grinzane-Cavour y el Independent Foreign Fiction Prize, premiado por el Arts Council of England. Y para colmo, el celebrado director de cine, David Trueba, llevó la novela al cine en 2003. Igual que la versión escrita, la película *Soldados de Salamina*, disponible en doce idiomas, ha gozado de una enorme popularidad internacional. ¿Por qué? Ni siquiera Javier Cercas –que según lo que ha dicho en varias entrevistas todavía no ha cerrado la boca de tal sorpresa– ha logrado explicar adecuadamente la recepción de su obra.

Anatomía de un instante (2009), última obra narrativa de Cercas, es otro de sus libros que, como *Soldados de Salamina*, podría calificarse de «fascinante» desde el punto de vista del público lector, pues los dos abordan un suceso de la historia contemporánea española, que queda alejado de hoy día, insuficientemente conocido en el primer caso, y perdido en el recuerdo de la mayor parte de la población en el segundo. Además, los dos libros resultan «fascinantes» porque enfrentan a las dos Españas: la de la derecha y la de la izquierda. El lector puede manifestarse de acuerdo si ve confirmada su opinión, o puede estar en desacuerdo si la perspectiva no

coincide con sus creencias. En todo caso, el contenido de los dos libros le ofrece al lector abundante material para discutir y conversar.

En la primera obra narrativa de Cercas, el telón de fondo temático es la guerra civil y la historia de Falange Española, montado sobre un armazón detectivesco, estructuralmente dialéctico, donde el narrador sigue pistas para resolver un enigma. Esta ostensible paradoja de la co-presencia de formas artísticas cultas con otras populares, se explica por el carácter contradictorio de la posmodernidad; al mismo tiempo que rechaza las estructuras jerárquicas (como la supremacía de la historia sobre la ficción) y las oposiciones binarias (como la realidad *versus* la ficción) basadas en la lógica y la razón que orientan el pensamiento moderno, se las apropia y luego las combina y reconfigura de una manera original. El resultado es una especie de plato literario a la *nouvelle cuisine* donde un filete se sirve cubierto de frambuesas y nata con trocitos de chocolate molido encima. ¿Desayuno, cena o postre? Averígüelo Vargas. Dicho procedimiento produce el efecto de borrar fronteras clasificatorias. Hablando de la peculiar sensibilidad posmoderna, Terry Eagleton explica que su impulso es «to erase the distinctions between image and reality, truth and fiction, history and fable, ethics and aesthetics, culture and economics, high and popular art, political left and right» (46). De ahí el carácter lúdico, neo-barroco de la vertiente creacionista de la «nueva novela» que describe, al menos en parte, a las dos obras analizadas en el presente ensayo, y a otros *bestsellers* de esta primera década del siglo veintiuno, como *La sombra del viento* (2002) de Carlos Ruiz Zafón y *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado. Como veremos más adelante, Cercas combina categorías novelísticas típicamente separadas por los escritores modernos como las ya mencionadas «nueva novela» culta con la novela detectivesca popular, y como la novela creacionista auto-reflexiva y solipsista con la novela histórica basada en el conocimiento colectivo del pueblo. En *Soldados de Salamina* Cercas reúne elementos de todas esas categorías novelísticas, los baraja y los combina de una manera original. El resultado es un tipo de novela cuyos componentes individuales son fácilmente identificables como pertenecientes a la trayectoria de la novela española moderna, pero cuya mixtura nos asombra por la novedad de la configuración.

Para entrar en un análisis de *Soldados de Salamina*, conviene describir su contenido y organización. Como bien es sabido si uno está familiarizado con la «nueva novela española», esa tarea es bien difícil –sobre todo si de una novela creacionista se trata– ya que dichas obras suelen desarrollarse en múltiples planos narrativos, temporales y espaciales que apuntan en una multitud de direcciones. Es más, el vehículo de transmisión de la «historia» es la memoria de uno o más personajes; de ahí el tono vago e incierto del estilo narrativo. *Soldados de Salamina* no es una excepción; abundan expresiones de duda e incertidumbre como «puede ser que», «tal vez», «quizás», «es probable que», «es dudoso que», etc. Simultáneamente, el texto apunta en una dirección contraria a su modo de expresión léxica: su autor busca la veracidad histórica pasando primero por la publicación de un artículo periodístico, luego por la escritura de un relato real y, finalmente, recurriendo a la novela, cuya existencia ontológica, paradójicamente, depende de la capacidad creadora del novelista. Veamos.

Soldados de Salamina está dividida en tres partes y sigue una estructura dialéctica de tesis-antítesis-síntesis. Traducida al encierro creacionista de la obra, dicha dialéctica se refiere a los distintos ángulos de focalización que asume el narrador: primero es teórico del arte de narrar; luego aplica su teoría a las dificultades que encuentra en su propio proceso escritural; y, finalmente, se convierte en lector y crítico de lo que ha escrito, lo cual le remonta a escribir la novela que acabamos de leer. Al comenzar la primera parte de la narración –que lleva el título «Los amigos del bosque»– un periodista que se llama Javier Cercas recuerda que «fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas» (17). En lo que sigue cuenta, desde la primera persona autobiográfica, cómo él llegó a interesarse por una anécdota que ocurrió durante los últimos meses de la Guerra Civil Española: el fusilamiento frustrado de Rafael Sánchez Mazas y los subsecuentes detalles de los individuous que hicieron posible su sobrevivencia en el bosque hasta que fue rescatado por las tropas nacionalistas y reintegrado como héroe en la sociedad franquista. Poeta y novelista de relativamente poca fama en su día, íntimo amigo de José Antonio Primo de Rivera y uno de los fundadores de Falange

Española, Sánchez Mazas –según le cuenta su hijo, el novelista Rafael Sánchez Ferlosio, al periodista Cercas durante una entrevista– había sido capturado por las tropas republicanas cerca de la frontera francesa. Durante un fusilamiento en masa, las balas sólo le rozaron los pantalones. Aprovechando el caos del momento, el prisionero se echó a correr y se escondió en el bosque. Después de un tiempo refugiado en una zanja, el político vio a uno de los soldados republicanos que le apuntaba con el fusil. Según recuerda Sánchez Ferlosio, su padre había contado cientos de veces que, «entonces se oyó un grito: "¿Está por ahí?". Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: "¡Por aquí no hay nadie!", dio media vuelta y se fue» (20).

Cinco años después de su entrevista con Sánchez Ferlosio, en el sesenta aniversario del fin de la guerra civil cuando casi se había olvidado completamente de Sánchez Mazas, el Cercas ficticio se pone a escribir un artículo conmemorativo sobre Antonio Machado que se había muerto en enero de 1939, más o menos al mismo tiempo que cuando ocurrió el fusilamiento en el Collell. Conmovido por la triste muerte del poeta de Castilla, mezclado con un renovado interés en el célebre falangista por la coincidencia temporal de los dos sucesos, optó por escribir un artículo sobre las dos figuras, imaginando que «la simetría y el contraste entre esos dos hechos horribles –casi un quiasmo de la historia– quizá no era casual y que, si conseguía contarlos sin pérdida en un mismo artículo, su extraño paralelismo acaso podía dotarlos de un significado inédito» (23). Poco después de la publicación del artículo, un historiador llamado Miguel Aguirre le escribe a Cercas informándole que Sánchez Mazas no había sido el único superviviente del fusilamiento del Collell, que un escritor llamado Jesús Pascual Aguilar también había evitado la muerte y documentado el fusilamiento en un libro titulado *Yo fui asesinado por los rojos*. Cuando se reúnen, Aguirre le presta a Cercas su propio ejemplar de dicho libro, avisándole que «el libro es casi inencontrable» (27).

A lo largo de la primera parte, el Cercas ficticio divulga las etapas de sus investigaciones sobre la vida política y personal de Sánchez Mazas además de la guerra civil en general. El proceso de la adquisición de datos y versiones de lo sucedido lo ha dejado

«abrumado de interrogantes» (62). Sus conversaciones, entrevistas, lecturas y documentos obtenidos se convierten en trampolines desde los que el narrador contempla los mecanismos de la transmisión oral de una historia:

> Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino solo lo que recordaban haber contado otras veces. (62)

Cuando por fin toma la decisión de escribir un «relato real» (74) sobre lo sucedido a Sánchez Mazas, se enfrenta con la ardua tarea de procesar toda la información adquirida para luego llegar a una versión «fidedigna» de los acontecimientos, a partir de documentos históricos o de lo que recordaban individuos que participaron en ellos. Según le cuenta Cercas a su amante, Conchi, el producto final sería «como una novela «... sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad» (68). Después de localizar y hablar con Angelats, uno de los tres amigos del bosque que tanto había ayudado al ex-prisionero, el narrador permanece estupefacto cuando aquél le comunica una promesa que Sánchez Mazas les había hecho a sus tres amigos del bosque: «que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*» (73). En este preciso momento el Cercas ficticio decide lo que va a ser el título de su supuesto relato «real»: *Soldados de Salamina*.

Lo que a continuación sigue en la segunda parte es el prometido manuscrito titulado «Soldados de Salamina» en su proceso de composición, cuyo autor es el intra-autor ficticio, Javier Cercas. Esta parte no sólo cumple con el «relato real» al que el narrador se había comprometido, sino también con el libro que Sánchez Mazas les había prometido escribir a sus tres amigos del bosque. A la vez, el supuesto «relato real» es el eje estructural de la novela que tenemos en las manos, escrita por el Javier Cercas «real».

Como bien apunta Teresa Gómez Trueba, «el lector se encuentra ante un caso de ficción (o quizás habría que decir 'realidad') dentro de la ficción (tan frecuentes en las novelas protagonizadas por escritores), que, como siempre en estos casos provoca una reflexión implícita sobre el borroso límite que separa la verdad de la ficción» (6).

Pasando a la tercera parte de la novela, «Cita en Stockton», es aquí donde el intra-autor Cercas anuncia que había concluido la escritura de «Soldados de Salamina» y finalmete revela con (in)certidumbre el propósito de la obra:

> Escribía de forma obsesiva, con un empuje y una constancia que ignoraba que poseía; también sin demasiada claridad de propósito. Éste consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial en su vida –su frustrado fusilamiento en el Collell–, propusiera una interpretación del personaje y, por extension, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre. (143)

Llega a la conclusión que el relato «no era malo, sino insuficiente... porque le faltaba una pieza» (144): la identidad del miliciano republicano que le había perdonado la vida a Sánchez Mazas.

Tras una larga investigación facilitada por el escritor chileno, Roberto Bolaño, que el periodista había entrevistado para el periódico y que había pasado muchos veranos en el mismo camping con un ex-soldado republicano, el narrador finalmente encuentra al ex-soldado Miralles viviendo en una residencia para ancianos. A regañadientes, Miralles acepta la invitación de hablar con Cercas en persona. Después de conversar con él y unir todas las piezas del inmenso rompecabezas que eran la información sacada de Miralles más los detalles de sus conversaciones con Bolaño, el periodista se quedó convencido de que Miralles era el individuo que buscaba. Pero cuando Cercas puso delante del ochentón toda la evidencia que tenía –que incluía el pasodoble

«Suspiros de España» que tanto Sánchez Mazas como Bolaño le había visto bailando en el jardín del Collell y en el camping, respectivamente– el anciano dijo que no había sido él quien le había perdonado la vida a Sánchez Mazas.

Tras la experiencia de conocer a Miralles, de conversar con él, de abrazarlo y de concluir que lo que Cercas olió en ese momento «era el olor desdichado de los héroes» (204), se confunden las identidades del intra –y del extra– autor, siendo los dos escritores de un mismo libro titulado *Soldados de Salamina*. Parece que tanto el uno como el otro «vio su libro entero y supo que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio... hasta el final» (209). Así pues la estructura de *Soldados de Salamina* es circular –como es el caso en la inmensa mayoría de las novelas creacionistas– en el sentido que la novela termina inconclusivamente por un lado (Miralles niega ser el soldado que buscaba Cercas) al mismo tiempo que se nos presenta con una estructura circularmente cerrada en el sentido que el narrador reitera las mismas palabras con las que el Javier Cercas ficticio había empezado la novela (escrita por el Javier Cercas «real») que el lector está concluyendo: «Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas» (209). Dicho de otra manera, el fin de *Soldados de Salamina* pretende elucidar el origen de su composición. Pero ese origen –la identidad de Miralles como la pieza que le faltaba al autor para que pudiera «terminar» la novela– ¿es verídico o ficticio? Cuando Cercas creía que nunca iba a poder localizar a Miralles y estaba al punto de rendirse sin acabar el libro que el lector está acabando, Bolaño le sugirió que inventara lo que le hacía falta: «–Tendrás que inventártela– dijo. –¿Qué cosa?– La entrevista con Miralles. Es la única forma de que puedas terminar la novela... Además es la mejor... El Miralles real te decepcionaría; mejor inventártelo: seguro que el inventado es más real que el real» (169-70).

La evocación de una pieza que falta pone en evidencia la brecha entre el texto y lo real, entre el significado y su referente. También está conectada al código hermeneútico de las novelas detectivescas e implica el seguimiento de pistas que conducen a la solución de un enigma. Sin embargo, la incógnita no se resuelve sino que se exacerba porque la lógica –que Miralles efectivamente fue ese soldado–

queda contradicha por las palabras del mismo. Y para complicar más el enredo, la conversación entre Cercas y Bolaño pone en duda la existencia del mismo individuo, Miralles, que pone en duda la identidad de la pieza que faltaba, de la cual dependía la coherencia de *Soldados de Salamina*. ¿Dónde está la verdad que el Javier Cercas ficticio tan ansiosamente buscaba? Parece que está en todas las partes y en ninguna. Por ejemplo, la juxtaposición de la «historia» del fusilamiento de Sánchez Mazas con la historia de la muerte de Machado, por implicación indica que las dos historias son reales porque sabemos que la de Machado lo es. Pero, ¿cómo sabemos que las circunstancias alrededor de la muerte de Machado realmente ocurrieron tal y como las cuenta el intra-autor Cercas en su artículo? Porque los libros de historia las presentan así y porque viven indeleblemente grabadas en la memoria colectiva. Y ¿qué dicen esos libros de Sánchez Mazas? En *Figuras de hoy*, una enciclopedia de mediados del siglo pasado publicada por la Editorial Ciencia y Cultura en Madrid, dice lo siguiente de nuestro «literato y político»: «Durante la Guerra sufre cautiverio en Barcelona y, fusilado con un pelotón de presos en El Colell [*sic*], consigue salvarse milagrosamente y llegar a Burgos» (531). No dice nada de las circunstancias de su sobrevivencia después de su fuga. ¿Por qué? Seguramente Sánchez Mazas se las había contado a sus familiares y a sus amigos como le había dicho su hijo a Cercas. ¿Fue la exclusión por ignorancia o porque no les convino a los editores? El punto es que la enciclopedia nos llama la atención sobre la subjetividad que implica el proceso de inclusión/exclusión inherente en cualquier texto escrito, por no mencionar la orientación ideológica desde la que uno cuenta una historia, sea «real» o no. Pasando a otro libro de hechos históricos, el *Diccionario onomástico de la guerra civil*, publicado en 2006, dice lo siguiente del fusilamiento frustrado de Sánchez Mazas: «Durante la guerra civil, permaneció encarcelado en zona republicana, y al final de la contienda, cuando el ejército republicano retrocedía en Cataluña hacia la frontera francesa (febrero de 1939), sobrevivió al fusilamiento en masa de los prisioneros con los que marchaba en una trágica cuerda de presos, episodio novelado por Javier Cercas en *Soldados de Salamina*. Aunque no se sabe con certeza lo ocurrido, el novelista atribuyó su salvación a la piedad de un miliciano

anónimo que no cumplió la orden de rematarlo y a los campesinos que lo ocultaron después hasta la llegada de las tropas franquistas» (326). Otra vez, ¿por qué no se sabe con certeza lo ocurrido? ¿Es que no se creía la versión contada por Sánchez Mazas? Es más, ¿desde cuando un historiador emplea como posible fuente de información una obra de ficción como la es *Soldados de Salamina*? El punto es que, igual que una novela puede revistirse de datos históricos, haciendo posible que el lector lea como hechos lo que es una ficción, la historia también puede disfrazarse de «realidades» inventadas, manipuladas o embellecidas, haciendo posible que el lector se trague como verdad lo que es invención, especulación o distorsión. Por supuesto, habrá quienes lean *Soldados de Salamina* como si de un tratado histórico sobre la guerra civil y Falange Española se tratase. El éxito comercial de la novela se explica en parte por la posible lectura informativa a la que se puede prestar una novela tan multiforme como *Soldados de Salamina*.

En todos los niveles de *Soldados de Salamina*, Cercas (¿cuál) crea tensión entre la urgencia que anticipa en el lector de investigar lo que es «real» o «histórico» de lo que es «ficticio» o «imaginado» por un lado, y por el otro de rendirse, por pura frustración, a su superposición y convergencia indiferenciables. Igual que es casi imposible –o tal vez totalmente imposible– distinguir entre los dos Javieres, siendo el uno una proyección imaginativa del otro, por lo que se refiere al proceso de la investigación y composición de *Soldados de Salamina*, es de idéntica dificultad discernir qué aspectos de lo narrado pertenecen a la historia de España o a la biografía de Rafael Sánchez Mazas, de los que son productos de la imaginación de Cercas por razones de exigencia novelística. Hasta comprender a qué se refiere el título *Soldados de Salamina* requiere una enciclopedia si no para todos los lectores, ciertamente para la mayoría de nosotros. Y al aprender que la Batalla de Salamina fue una contienda marítima que tuvo lugar en el año 480 a.C. en la que las fuerzas navales griegas derrotaron a las persas, el típico lector se preguntaría ¿qué relevancia puede tener esa batalla ahora para España? Ninguna, igual que la contienda española de 1936, como parece temer Cercas. Porque el único denominador común que comparten las dos guerras es que tanto la Batalla de Salamina como la Guerra Civil española han pasado al olvido

colectivo por no tener ninguna vinculación aparente con nuestros días. Específicamente se trata de una referencia implícita al Pacto de la Transición que se hizo después de la muerte de Franco. Según lo que le cuenta Cercas a David Trueba en una estrevista que el director de cine le hizo al novelista, el Pacto de la Transición fue, en realidad, un «pacto del olvido». Partiendo de esa declaración, queda muy claro que la función que tiene la novela *Soldados de Salamina* es desenterrar la memoria no de los acontecimientos bélicos como suelen hacer los libros de historia, sino de los miles de individuos (siendo todos ellos «soldados», metafóricamente hablando) que participaron y que fueron afectados de alguna –de cualquier– manera por la guerra y sus repercusiones durante la dictadura franquista. Hasta el mismo Cercas admite que no sabía apenas nada del conflicto nacional de su propio país. Pero curiosamente el punto de arranque de sus investigaciones no fue la guerra sino una anécdota de un individuo involucrado en ella. Es decir, fascinado por la historia del fusilamiento frustrado de Sánchez Mazas y las circunstancias que lo rodearon, el narrador empezó a «sentir curiosidad por Sánchez Mazas; también por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina o el uso exacto de la garlopa, y por las historias tremendas que engendró, que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación» (21).

En todos los casos, *Soldados de Salamina* cumple con una y la misma función: la recuperación de la memoria colectiva de la Guerra Civil española a la luz apolítica de los muchos individuos que lucharon, sufrieron y subsecuentemente nunca fueron ni serían reconocidos por la historia. Aparentemente habremos de contar con la ficción para recordar a todos esos individuos. En este sentido, el tema de la obra de Cercas no es la guerra civil como suceso, ni Rafael Sánchez Mazas como figura representativa de Falange Española, por mucho que parezca serlo. Tanto la guerra como el político/escritor fascista sólo son pretextos para llegar a los verdaderos héroes de la guerra civil, a individuos como los hermanos Figueras y Daniel Angelats (conocidos como los tres amigos del bosque), a María Ferré y su familia y, más que nadie, a Miralles. Todos ellos actuaron por encima de la enemistad política

o las diferencias ideológicas sin esperar el reconocimiento nacional tan anhelado por Sánchez Mazas. Si son personas reales o meros personajes literarios no afecta la transcendencia humana de la obra de Cercas, ya que si no han existido ellos, existirían otros como ellos o ya muertos o viviendo en el olvido de la conciencia nacional si Javier Cercas no hubiese escrito y publicado *Soldados de Salamina*. De ahí la diferencia entre un relato real y una novela: en el primer caso, se transmite lo que pasó, mientras que en el segundo lo que se imagina que pudiera haber pasado. *Soldados de Salamina* ocupa el espacio entre los dos, nutriéndose de una imagen visual tal vez real o tal vez imaginada, pero de todos los modos conmovedora: la mirada penetrante de un hombre que tiene la obligación de matar a otro pero que no lo hace.

Así como *Soldados de Salamina* es una novela donde se pretende que no es una novela, así en *Anatomía de un instante* se declara que «este libro es un ensayo en forma de crónica» (contratapa) aunque forme parte de una colección que se titula «Literatura Mondadori». Además, en la contratapa se afirma que «este libro no es una ficción». Pero al abrir el libro ya no es así, pues el prólogo se titula «Epílogo de una novela» (13) y si se abre por el final, el epílogo resulta ser el «Prólogo de una novela» (415). El autor también dice que no es «un libro de historia» (25) aunque «no renuncie del todo a ser leído como una novela» (26), un sí y un no que se repite a lo largo del libro hasta resultar que debiera ser «una novela» (431). No obstante, *Anatomía...* tiene el aspecto de no serlo, con un correspondiente sistema doble de notas y con una bibliografía de cuatro páginas. Entonces, ¿qué es *Anatomía...* ? Simplemente, es una narración, relato, indagación y descripción del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, empezando por el asalto del Congreso de los Diputados por guardias civiles al mando del teniente coronel Tejero, y seguido de las actividades de los principales participantes en la conspiración (el capitán general de Valencia, general Jaime Milans del Bosch, encargado de sublevar esa región; el coronel San Martín y otros oficiales que con la División Acazada Brunete iban a tomar Madrid; y el general Alfonso Armada que tenía la misión de convencer al Rey para que le permitiese formar un «gobierno de coalición o de concentración o de unidad bajo su presidencia» (86-7), así como de lo que

pasó con los principales parlamentarios secuestrados en el Congreso (Alfonso Suárez –el presidente–, Manuel Gutiérrez Mellado –el vicepresidente–, y Santiago Carrillo –el secretario del PCE, entre otros). Pero según Javier Cercas, es «algo más».

Así como el título de *Soldados de Salamina* no tiene nada que ver con el asunto de la novela, así las cuatro palabras «anatomía de un instante» tampoco pueden referirse a los incidentes relatados, es decir, si se considera el significado de la palabra «instante»: «porción de tiempo sumamente corta... un punto determinado en el tiempo» (Seco 2654). Porque según el autor, «ese instante» se refiere al gesto de Adolfo Suárez que «regresa con lentitud a su escaño, se sienta, se recuesta contra el respaldo y se queda ahí, ligeramente escorado a la derecha, solo, estatuario y espectral en un desierto de escaños vacíos» (31): «ésa es la imagen; ése es el gesto» (33). Esas cuatro palabras del título se pueden admitir como pista falsa calculada para intrigar al lector. O de lo contrario, quiere decir en los dos libros, que el autor no considera que el título deba correlacionarse con el contenido del texto. Porque la ocupación militar del Congreso duró «diecisiete horas y media... y el golpe del 23 de febrero había terminado» (414).

Los dos libros de Javier Cercas presentan aún mayor coincidencia si consideramos que los dos están narrados en primera persona (singular o plural) y que los dos supuestamente han pasado por un proceso similar de desarrollo. En *Anatomía...*, el texto ha sido primero un artículo, luego el borrador de una novela y, finalmente, el texto definitivo. Ese texto está dividido en cinco partes que se abren con una descripción consecutiva de los «treinta y cuatro minutos y veinticuatro segundos» (19) que dura la grabación fílmica de lo que sucedió en el hemiciclo del Congreso (Primera parte: La placenta del golpe (29-31); Segunda parte: Un golpista frente al golpe (101-03); Tercera parte: Un revolucionario frente al golpe (175-78); Cuarta parte: Todos los golpes del golpe (245-51); Quinta parte: ¡Viva Italia! (331-34) y se cierran con otras secciones consecutivas encabezadas con el epígrafe «23 de febrero».

En las secciones «23 de febrero» se cuenta cómo se organizó el golpe de Estado (86-98; 160-71; 232-45; 310-27; 404-14), respondiendo en cada caso a las preguntas que el autor plantea en las páginas precedentes. El proceso de pregunta y respuesta es meramente

retórico; tiene el propósito de hacer que el lector vuelva la página. Las respuestas son conjeturas que se inician con expresiones de duda, de probabilidad, de anticipación, etc., por el estilo de «es posible», «yo creo», «avanzo un dato», «sea o no cierto», «quizás estaba seguro», «es muy probable», «no estoy tan seguro», «si es verdad», y así sucesivamente cientos de veces, lo que no es ciertamente una forma adecuada a la investigación histórica.

En las páginas que quedan en el centro de las secciones arriba indicadas, predomina el material bibliográfico de las personalidades más sobresalientes que desfilan por el libro, lo que es otra coincidencia más con *Soldados...* y la biografía de Sánchez Mazas. Pero así como *Soldados...* es una ficción, y en la ficción cabe todo, en una investigación histórica no puede predominar la información biográfica, sobre todo si resulta accesoria. En el caso del presidente Suárez es además excesiva. Por ejemplo, es innecesario repetir machaconamente que a Suárez le cuadra «la palabra falangistilla, la palabra chisgarabís, la palabra arribista, la palabra adulador, la palabra ignorante, la palabra trilero, la palabra mercachifle, la palabra pícaro, la palabra populista, la palabra incapaz» (70). Es cierto que la conspiración iba dirigida principalmente contra él, pero en el libro hay casi más páginas dedicadas a su política y personalidad que al resto de lo que sucedió en febrero de 1981, pre y post. Las biografías de Gutiérrez Mellado o de Santiago Carrillo quedan todavía más fuera de contexto. Claro es que los tres fueron los únicos parlamentarios que desafiaron las órdenes de los guardias y permanecieron sentados en sus escaños. Pero todos esos detalles biográficos hacen que la descripción del golpe de Estado resulte pesada.

La pesadez del relato se agrava por la tendencia a rizar el rizo, es decir por el uso y abuso de una retórica barroca impropia de esa investigación histórica que Cercas llama «crónica». Por ejemplo, es innecesario la repetición de la línea «conspiran contra Suárez (o Suárez siente que conspiran contra él)» (40, 47, 50, 55, 59, 60, 62, 67, 74, 77). El texto está lleno de reiteraciones, por ejemplo de la palabra «golpe» que, en las páginas 298-302, se repite treintainueve veces, o que aparece veintiséis veces en cuarentaicinco líneas (322-23), de construcciones anafóricas, de subordinaciones paralelas, de disyunciones montadas con la conjunción «o», de antítesis,

etc., todo excesiva y repetitivamente innecesario, hasta el punto de resultar en bernardinas. Es precisamente el estilo lo que subvierte la realidad histórica de modo que, a los ojos del lector, parece ser ficticia, aunque los personajes sean auténticos y los sucesos también.

No obstante, la «crónica» del golpe con su conspiración y sus enredos, resulta «fascinante» para el lector, pues ilumina un capítulo de la historia contemporánea. El resultado del golpe fue lo contrario de lo que los militares esperaban: en vez de demoler la naciente democracia, la fortaleció y consolidó. Y el mérito de Cercas es poner bien claro cómo fue así y no de otra forma.

Obras Citadas

CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori, 2009.

– *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

EAGLETON, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.

Figuras de hoy (enciclopedia). Madrid: Ciencia y Cultura, 1950, pp. 531-2.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. «"...Esa bestia omnivora que es el yo...": el uso de la *auto-ficción* en la obra narrativa de Javier Cercas». *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 86, Issue 1 (January 2009): 67-83.

HERMAN, Luc y VERVAECK, Bart. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

MADRIDEJOS, Mateo. *Diccionario onomástico de la guerra civil (las fuerzas en presencia)*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2006, pp. 325-6.

SECO, Manuel *et al. Diccionario del español actual*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1999 ©


Entrevista

Héctor Abad: «Nunca estoy seguro de si estoy rememorando o inventando

María Escobedo Prieto

La vida del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince no ha sido fácil: tras sufrir golpes traumáticos como el del asesinato de su padre a manos de unos sicarios, que contó de manera estremecedora en su libro *El olvido que seremos* y su propia huída hacia el exilio, acosado por la amenaza de los criminales, de la que habla en uno de los capítulos de uno de los dos volúmenes que acaba de publicar, *Traiciones de la memoria* (Alfaguara). El otro se titula *El amanecer de un marido* (Seix Barral) y es, entre otras cosas, una sucesión de relatos en los que se cuestiona muy seriamente la posibilidad de vivir en pareja. De ambas obras habla en esta entrevista el autor de novelas como *Basura* o *Fragmentos de amor furtivo*, del libro de relatos *Malos pensamientos*, del de viajes *Oriente empieza en El cairo* o de tomos tan difícilmente clasificables como *Palabras sueltas* y *Tratado de culinaria para mujeres tristes*.

—*¿La mala memoria es una forma de brutalidad? Lo dice en el relato «Un poema en el bolsillo», que es un modo de seguir manteniendo viva la historia de su padre, asesinado por un sicario, tal y como contaba en* El olvido que seremos. *¿La literatura existe para que existan menos la muerte y sus aliados?*

—La escritura es una prótesis de la memoria, sin duda, y por eso los aedos que recitaban largos poemas heroicos de memoria odiaban la escritura, que los dejaba sin oficio, del mismo modo que los maleteros odiaron las maletas con rueditas (una vez en

Pasto, una ciudad colombiana, hubo una huelga de maleteros que exigían la prohibición de maletas con ruedas). Las personas y los países deberíamos tener mejor memoria, pero somos brutos y tenemos la memoria que tenemos, o que podemos. Tal vez por eso cometemos tantos errores repetidos, pero quizá también gracias a la mala memoria podemos seguir adelante sin dedicarnos a rumiar resentimientos.

—«Nunca estoy completamente seguro de si estoy rememorando o inventando», escribe. Pero también fuerza esa sensación, por ejemplo con la historia de Lorenza, una alumna suya de español con la que primero confiesa haberle sido infiel a su esposa y a la que más adelante describe como una mujer «a la que hace 20 años no fui capaz de dirigirle la palabra».

—Lo que la gente llama fantasía, tal vez no sea otra cosa que un juego de recuerdos mal recordados, de olvidos mal olvidados, de vivencias transformadas por la desmemoria, e incluso de eso que quienes creen en la reencarnación consideran que son remembranzas imperfectas de otras vidas. Como esos poseídos por el demonio que empiezan a hablar en sánscrito de la noche a la mañana; o como esos bebés que nacen hablando y describen detalladamente el Paraíso; debe de ser mentira, pero es un bonito invento de la fantasía. Cuando yo estudiaba en Turín veía pasar por los corredores de la Universidad a una muchacha hermosísima que se llamaba Lorenza. Alta, hermosa, de generoso pecho. Nunca supe su apellido, o quizá lo olvidé. Cuando en este libro quise, o quiso el narrador que dice «yo» (ese pronombre «yo» es el tocayo de todo el mundo), tener una amante en Turín, me pegué de ese nombre lejano. Y de apellido usé un apellido noble, para mayor mérito del amante, y para mayor inri del mentiroso que supuestamente escribe sus memorias.

—¿Una persona necesita pruebas de lo que recuerda? Porque en el libro siempre se juega con ese temor a la memoria.

«Lo que la gente llama fantasía, tal vez no sea otra cosa que un juego de recuerdos mal recordados»

—Las pruebas palpables son algo muy importante, y siempre son buscadas por la policía en un crimen, por los detectives en un asesinato, por los amantes en un orgasmo. Es bonito que las mujeres puedan ver la prueba del orgasmo del hombre; las pruebas del orgasmo femenino son más complejas y difíciles. Por eso no hay muchos varones capaces de fingir bien un orgasmo, por mucho que griten. En esta investigación sobre un poema, después de un tiempo yo ya no sabía si me había inventado todo: tuve que ir al cementerio donde estaba enterrado mi padre y ver con mis propios ojos la lápida con el soneto, para estar seguro de que no era una traición de la memoria. Y así con todos los otros objetos que aparecen en el libro: publicaciones oscuras, periódicos de la era anterior a Internet, personas que decían haber hecho una entrevista o una foto. Un escritor serio debe ser escéptico, como Santo Tomás, el apóstol, no el Doctor de la Iglesia: tenemos que meter el dedo en la llaga. Cuando uno vive en un mundo fantástico, como de ensueño, necesita pruebas. Ojalá al soñar con un tesoro la cama amaneciera llena de monedas de oro. El oro del sueño se desvanece en aire. En cambio el oro de una investigación seria, de la busca de un galeón hundido, tiene que ser oro palpable, oro de verdad. En este libro yo necesito demostrar y demostrarme que no estoy soñando: por eso muestro las cosas, o, digámoslo así, las monedas de oro de la verdad.

—Traiciones de la memoria *gira en torno a un poema que llevaba en su bolsillo su padre cuando lo mataron, y sobre el misterio de su origen, porque no se sabe si lo escribió Borges o alguno de sus imitadores. ¿Es una metáfora de la búsqueda de la verdad, como afirma en el libro, o un consuelo porque no pudo encontrar a los criminales?*

—En mi libro anterior, *El olvido que seremos*, me obligué a la representación fidedigna del crimen. Presenté a todos los personajes y señalé hasta donde pude a los asesinos. No tienen nombre propio, porque este detalle no lo sé, pero su rostro (su origen, su

«Un escritor serio debe ser escéptico, como Santo Tomás, el apóstol, no el Doctor de la Iglesia»

ideología, su permanencia en el poder colombiano) es reconocible: se confunde con algo que existe todavía y que es el fascismo ordinario. Al escribirlo no me di cuenta de que además de los autores de la maldad, había en la historia también un autor secreto de la belleza. Y la belleza era ese poema encontrado en el bolsillo de mi padre muerto. Me di cuenta de que me había faltado un capítulo importante, un apéndice natural a aquella historia. Y eso es esto.

—¿Comparte lo que dice una cita divertida del propio Borges que incluye en el libro: «Hay personas que sienten escasamente la poesía; por lo general, esas personas se dedican a enseñarla»?

—Es una generalización un poco injusta con algunos profesores. Creo que hay profesores que realmente aman la poesía y la enseñan con pasión. Lo que pasa es que en esta investigación me encontré con muchos pedantes que ni siquiera querían oír mis argumentos, ni leer con cuidado los poemas y las pruebas. Lo miraban todo con los anteojos de sus prejuicios, y esos anteojos no les permitían ver la realidad. Vivimos en el reino de los prejuicios, y es muy difícil tener la humildad de abrirnos a otras posibilidades de explicación que cambien nuestro juicio. Puse esa cita de Borges en un momento de indignación por la ceguera y la cerrazón mental de los profesores. Pero sé que un día otros profesores, o incluso los mismos, me darán la razón sobre la autoría de esos sonetos.

—En el segundo relato de Traiciones de la memoria, *«Un camino equivocado», el reloj que no quiere vender al principio del cuento también fue de su padre, su madre se lo dio al día siguiente del crimen. Pero ese reloj no lo quiere vender cuando está en el exilio y es tan pobre que su hija pasa años con el mismo juguete. No quiere ni desprenderse de sus símbolos ni tampoco ser el típico latinoamericano exiliado, «con esa mirada triste, ese aire miserable, esas ganas morbosas de ser compadecidos, esas historias interminables sobre los*

«Vivimos en el reino de los prejuicios y es muy difícil abrirnos a otras posibilidades de explicación»

milicos y los desaparecidos, esas quenas eternas en las esquinas, con el lamento perpetuo de la música andina».

—El apego a los objetos familiares del pasado es un viejo vicio humano. El oro es valioso por un motivo muy simple: lo que cabe en los bolsillos de un solo hombre puede significar el pasaporte para la libertad. Algunos judíos europeos pudieron salvarse y emigrar, sin ser exterminados por Hitler y sus demonios, porque compraron con joyas un pasaje a América del norte o del sur. Es posible llevar encima uno o dos kilos de oro, y eso es mucho: se pueden sobornar funcionarios. No es un apego de avaro: es simplemente tener la sensación de que todavía, en el extremo de la desesperación, para comer o para huir, uno tiene algo de valor que puede vender. Por eso se cuidan las joyas en las familias: son dinero en miniatura. Cinco kilos de oro, en billetes, no caben en una maleta. Yo no tengo cinco kilos de oro, ni los tenía en aquel tiempo, pero ese reloj de oro del arzobispo, que conservo, cuesta más o menos lo mismo que un tiquete de avión entre Europa y América, o viceversa: es una tabla de salvación para mí o para uno de mis hijos, cuando respirar aquí o allá se vuelva imposible. Tal vez todo esto sea mentira y los asesinos te roben el reloj como primera medida, como les pasó a muchos judíos, pero uno vive de ilusiones, uno sigue caminando gracias a las ilusiones. Si no, se derrumba.

—En el libro critica la visión paternalista que se tiene en Europa de Latinoamérica: «necesitan de nosotros como las damas de la caridad necesitan de sus pobres» y no quiere denunciar lo atropellos en su país «no porque no creyera en ellos, sino porque lo único que conseguía haciéndolo era confirmar en su conciencia eurocentrica que yo venía de un sitio bárbaro, salvaje, de alguna manera inferior, indigno, tercermundista y capaz de producir solamente delincuentes y militares sanguinarios».

—Tenemos un continente muy devaluado. Cuando yo camino por las ciudades europeas me paro siempre frente a los escaparates de

---

«Se vive de ilusiones, uno vive caminando gracias a las ilusiones. Si no, se derrumba»

los vendedores de casas. En París hay montones de vendedores de finca raíz que ponen las fotos de las propiedades que hay para la venta. Cien metros cuadrados en París, por ejemplo, pueden costar dos millones de euros. Cien metros cuadrados en Medellín cuestan cien mil euros. ¿Por qué las cosas en Europa no cuestan dos veces más sino veinte veces más? Eso quiere decir que nosotros somos veinte veces más pobres que los europeos. Claro que París y Medellín no son ciudades comparables aunque, para empezar, el clima de Medellín es mucho mejor: todo el año entre 17 y 27 grados. Pero caminar por la avenida La Playa no es lo mismo que caminar por los Campos Eliseos. En todo caso yo prefiero vivir en cien metros cuadrados en Medellín que en cinco metros cuadrados en París, que es lo que me podría permitir. Nuestras ciudades y nuestros países tienen cosas infernales, pero no son el infierno. Cuando nosotros nos dedicamos a hablar mal de Medellín estamos diciendo que es justo que una casa en París cueste veinte veces más que aquí. A mí me parece bien que cueste cinco veces más, pero no veinte veces más: eso no es proporcional a las condiciones de vida; a nuestro bienestar o a nuestro malestar. No soporto ni el complejo de superioridad europeo ni nuestro complejo de inferioridad. Por eso trato de ser realista con el ejemplo más capitalista y burgués que pueda haber: la propiedad de un piso.

—De hecho, cuendo vive en Italia, al principio no puede dar clases de español porque sus aspirantes a alumnos al darse cuenta de que es colombiano desconfían de usted, de modo que se hace pasar por español...

—Sí, y cuando viví en Madrid, para que me alquilaran un apartamento me hacía pasar por italiano: Ettore Lince. A un colombiano no le alquilan nada, o lo mandan por allá a barrios inmundos aledaños a las cárceles o en las calles más peligrosas, que se suponen son nuestro hábitat natural, como asquerosos tercermundistas y ladrones que somos. En todo caso, si me hice pasar por otra cosa para evitar la injusticia fue también para poder instalarme y

---

«No soporto ni el complejo de superioridad europeo ni nuestro complejo de inferioridad»

decir, al estar ya instalado: miren, yo soy colombiano, y no soy más tonto ni más sucio ni más inepto que ustedes. Tengo la cicatriz de mi nacionalidad, pero puedo demostrar, incluso con estratagemas de disfraces, como en cualquier comedia del siglo de oro, que no soy distinto: no me juzguen por mi origen ni por mi pasaporte, júzguenme por mí mismo como individuo. Los seres humanos, por economía mental, solemos juzgar por promedios, por estereotipos. Es verdad que los holandeses suelen ser más altos que los chinos, pero quizá la persona más alta del mundo sea china.

—¿Ser escritor es una elección, un destino o una maldición? En el libro cuenta cómo le deja unos cuentos a un amigo y éste le da el siguiente veredicto: «Héctor, te jodiste para siempre. Sos escritor. Y lo más grave es que no servís para ninguna otra cosa».

—Es las tres cosas al mismo tiempo: un talento que no se debe desperdiciar; una tortura porque uno no está nunca del todo satisfecho; y también es un hado incierto, el más incierto, porque uno siempre está en equilibrio entre el fracaso absoluto (que nadie te lea, que ninguna editorial te publique, que tengas los cajones llenos inéditos que a nadie le interesan), y un renombre quizá tan inmerecido como el mismo fracaso. Hay muchos azares que explican que uno caiga de un lado o de otro de la cuerda. Y hay también escritores que, como decimos nosotros, «suben como palmas y caen como cocos». Stephan Zweig era quizá el literato más famoso y exitoso de principios del siglo 20; de repente cayó en la desgracia más absoluta, por el antisemitismo, y de ser un ídolo pasó a ser un ser perseguido, cazado, agobiado. Hasta el presidente de una republiqueta como Colombia en aquellos años, un tal Laureano Gómez, celebró que Zweig se hubiera suicidado, diciendo que ese era el mejor camino por el que debía optar esa raza inferior que eran los judíos.

—En el último relato, «Ex futuros», que es una expresión tomada de Unamuno, reflexiona sobre las diferentes opciones descartadas

---

«Ser escritor: es no desperdiciar el talento, una tortura y un hado incierto entre el fracaso y el éxito»

y las oportunidades perdidas. ¿Se imagina siendo, por ejemplo, catedrático en Turín, que en algún momento fue uno de sus posibles futuros?

—Ese es uno de los yos ex futuros míos: algo que pude ser y no fui. Hoy quizá habría publicado tres o cuatro libros sobre Quevedo y Lope de Vega. Habría hecho, digamos, una nueva edición crítica de El Buscón. O habría hallado unos manuscritos inéditos de Góngora en un oscuro archivo de Lisboa. Es un destino que no me molesta, que me hubiera gustado vivir, y que tal vez siga cuando reencarne dentro de dos siglos en un angustiado solterón empedernido al que solo le interesen los endecasílabos.

—Afirma que «escribir ficciones tiene algo de locura controlada» y que «escribir es despersonalizarse». ¿Es ése el único modo de poder recordar, convirtiéndose en un personaje?

—Al leer uno se olvida del soso yo que es y se sumerge en otras vidas. Yo leo de un modo muy participativo: si el personaje bebe ron, me sirvo un ron. Si fuma, me dan ganas de fumar, si hace el amor, también. Y así sucesivamente. No me dan ganas de matar, como a Raskolnikov, pero de algún modo comprendo los resortes mentales de los asesinos. Si leer es despersonalizarse, escribir lo es todavía más, en grado sumo. Hay que ser hombre y mujer, santo y mujeriego, avaro y generoso, fanático y tolerante. Es un ejercicio permanente en el que hay que salirse de sí mismo y presentar a los «tipos» humanos de nuestra época: cómo somos, qué creemos, cómo nos relacionamos con los otros.

—En el otro libro recién publicado en España, El amanecer de un marido, *su visión del amor es bastante pesimista: gente que se desenamora, que sospecha, que siente los celos que vuelven loco al protagonista de «La fiebre en Tolú»... ¿La felicidad es imposible en una pareja?*

—Y escribí esos cuentos durante graves crisis de desamor; durante desavenencias conyugales, separaciones, divorcios, pleitos

---

«Si leer es despersonalizarse, escribir lo es todavía más, en grado sumo»

por la custodia de los hijos. Es curioso cómo el estado mental puede teñirlo todo de rosa o de gris, de verde o de amarillo. El estado mental es como un par de anteojos que hacen ver el mundo del cristal con que lo miramos. Después de publicar ese libro me volví a enamorar; enamorarse es raro, es como un milagro. Y al estar enamorado todos esos cuentos me parecieron teñidos de pesimismo. Son cuentos que explican el desamor. Mucho más difícil es explicar el amor, porque los libros a favor del amor suelen caer en la cursilería. Así como son más fáciles los libros sobre las familias infelices que sobre las felices, o los libros sobre un padre malo que sobre un padre bueno. La felicidad es posible en una pareja, y a veces esa felicidad dura, de verdad, hasta que la muerte los separa. Pero esa es la excepción y no la regla.

—¿Qué es peor, el desencanto o el sentimiento de culpa, por ejemplo, del hombre que se le olvida ir a a ver a su madre a la residencia donde está internada y ella muere justo ese día?

—Yo no creo en el más allá, ni en otra vida después de muertos, ni en premios o castigos, ni en karmas o reencarnaciones. No creo en nada de eso, pero estoy inmerso en una cultura que cree, casi espontáneamente, en todo eso. Los seres humanos padecemos una especie de mente mágica, que nos hace imaginar espíritus, ánimas en pena, almas de los muertos que vagan por el aire y nos observan y juzgan desde su ser impalpable. Todo eso no es verdad, pero es imaginable, y de hecho lo imaginamos, por eso hay tantos cuentos de fantasmas y tanta gente que cree en los fantasmas. El fantasma es una bonita idea literaria. Dios mismo es un hermoso personaje literario. Yo no puedo despojarme del todo de la mentira de muertos que me observan y me juzgan. Converso con mi padre muerto, muchas veces, y él juzga mis actos como si estuviera vivo. En ese cuento al que usted alude me imaginé la muerte de mi madre, que está vivita y coleando, y me imaginé una culpa por una destaención en el día de su muerte. Es una advertencia: pórtate bien siempre, sé cumplido. Pero hay algo curioso

---

«El fantasma es una bonita idea literaria. Dios mismo es un hermoso personaje literario»

con ese cuento: como yo he escrito también libros sin ficción, algunas personas me dieron el pésame, y también a mis hermanas las pararon en la calle a decirles que sentían mucho la muerte de nuestra madre.

—*¿Mucha gente sigue junta por cobardía, por esa falta de valor de uno de sus personajes, que por un lado quiere dejar a su novia porque espera algo mejor y por otro parece preferir el pájaro en mano que los ciento volando?*

—Lo cierto es que para muchas personas es muy difícil conseguir pareja. Hay sobre todo hombres que saben que tienen esa mujer y no podrían tener a nadie más, que ni se sueñan con nada mejor, y se aferran a ella con furor. La monogamia, se dice, es un invento de los machos para poder tener siquiera una sola mujer. De lo contrario los poderosos se pasarían la vida construyendo harenes, como los gorilas, que el alfa de la manada se queda con todas las hembras, hasta que un joven más fuerte lo mata y se apodera de ellas. Hay muchos hombres que se mueren sin probar mujer, como gorilas débiles. La cultura intenta que todos los hombres tengan una mujer, para preservar la paz pública y la guerra por el sexo. Es una cosa más civil y más civilizada.

—*Otro personaje que se repite en sus relatos es el del miedo a la vejez, representado por el hombre que quiere gastar sus últimos cartuchos con una mujer más joven.*

—Debe de ser una cosa ancestral: el miedo que acomete al gorila que envejece. Los jóvenes ya lo irrespetan. Sabe que una noche, durante el sueño, lo van a sorprender, y amanecerá muerto.

—*¿El deseo que pasa es ofensivo? Eso parece entenderse en la historia del hombre que se hace el dormido cuando su mujer se levanta y tiene que «fingir que no la veía para que no se le notaba que ya no la miraba».*

«La cultura intenta que todos los hombres tengan una mujer, para preservar la paz pública y la guerra por el sexo»

—Creo que sí: que no desear y no ser deseado es una tragedia. La tragedia de envejecer o la tragedia de habituarse. Aunque quizá la condición de eunuco, la paz de los sentidos, dé otro tipo de sabiduría.

—¿Cree que la mejor virtud que puede tener una mujer es «fugarse a tiempo, antes de que empiecen a tratarla mal», como se dice «En medio del camino de la vida»?

—Nadie debería padecer la humillación de aceptar que le traten mal, hombre o mujer que sea. Uno siempre debe tener el valor de irse: de una relación, de un país, de un trabajo. Aceptar el mal trato es una forma de esclavitud, y eso es muy triste. Por eso siempre debemos reservarnos un espacio de libertad, de independencia; debemos tener al menos la capacidad de estar solos, si fuera necesario. Es mejor no tener trabajo que ser humillado; mejor no tener pareja que ser despreciado; mejor morirse que ser oprimido. Cierta altivez es liberadora. Es mejor suicidarse, o hacerse matar, que dejarse llevar al campo de concentración. Es mejor, pero no es fácil.

—¿Uno de los grandes problemas del ser humano es la hipocresía? «Todos somos mentirosos pero odiamos las mentiras», se dice en «Alguien oculta algo».

—Las mentiras son odiosas, pero también son odiosas las verdades inútiles. Hay gente que goza mucho diciendo permanentemente verdades inútiles: qué feo eres, qué barros tan horribles te salieron en la cara esta semana, qué gorda que te has puesto, qué calvo que estás, cómo te ves de viejo. Yo creo que lo mejor es callarse muchas cosas, o transformar las verdades en ficción. La ficción existe porque la verdad verdadera es insoportable, si se la usa a toda hora: el periodismo no puede hablar de la vida privada de las personas: para hablar de la vida privada está la literatura, con personajes ficticios. No es hipocresía, es compasión: es aprendizaje humano sin herir a nadie, sin usar a las personas como víctimas, sino a los personajes, que no sienten nada.

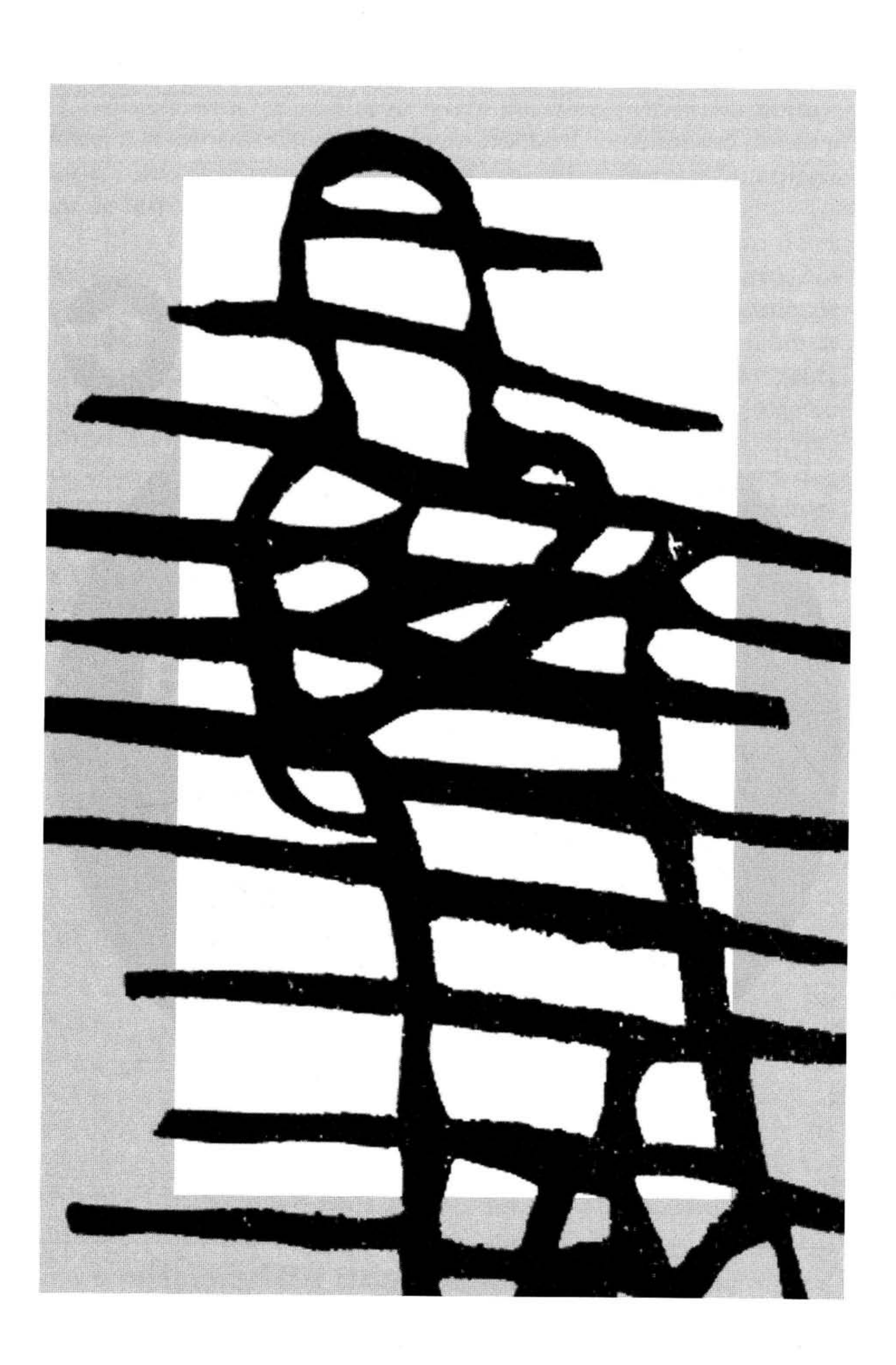
«Hay gente que goza mucho diciendo permanentemente verdades inútiles»

—Finalmente, en el último relato del libro, «Mientras tanto», usted, o el narrador, tiene miedo de que tarde o temprano vayan a por él como fueron a por su padre. ¿Vive usted con miedo, «enfermo de terror mientras otros viven enfermos de odio»?

—Hay cuentos que uno escribe enfermo de miedo, pero no es un estado permanente. Ese cuento fue una especie de conjuro. No lo escribí como profecía sino como una manera de protegerme: de algún modo pienso que lo que digo no puede pasarme. Hablar de una tragedia, para mí, no es invocarla, sino alejarla. Hay gente que evita pensar en lo terrible, pues tiene el pensamiento mágico de que así llama al peligro. Yo tengo el pensamiento mágico inverso: creo que puedo domar el peligro imaginándolo. Son dos maneras de enfrentar lo mismo. Creo que el escritor, por deformación profesional, tiene que ser capaz de pensar lo peor, lo más horrible, y vivirlo en palabras, como una forma de no vivirlo en la realidad ©

«Hablar de una tragedia, para mí, no es invocarla, sino alejarla»


Biblioteca



Mundo abierto en canal

Josep M. Rodríguez

Mario Cataño Restrepo (Envigado, 1935-Bogotá, 2009) podría ser un personaje de novela de aventuras. Se dice que fue voluntario en la Guerra de Corea, cantor de tangos, marchante de arte, gigoló, conferenciante por los pueblos de su Antioquia natal, locutor de radio, granjero, vendedor de enciclopedias, acróbata y levantador de pesas en circos ambulantes, contrabandista, actor de teatro, guía turístico... y, por supuesto, también fue el poeta Mario Rivero: «Mario me llamo / soy mordisco al aire / soy un husmea-cosas / soy un cuenta-cosas».

Ese «cuenta-cosas» nació en marzo de 1963 con la publicación de *Poemas urbanos*, una veintena de textos que habían ido apareciendo desde 1958 en el suplemento *Lecturas dominicales* del periódico *El tiempo*, y que no fue hasta que se recogieron en libro cuando empezaron a extenderse por los ambientes literarios de Bogotá como lava encendida: luminosa, irrefrenablemente. Gonzalo Arango celebraba «con júbilo» la edición de *Poemas urbanos*: «Esta poesía de Mario Rivero no sólo abrirá el camino y lo alumbrará sino que será el camino en la crisis y el eclipse del arte deshumanizado de nuestro tiempo. Saludo en su voz al poeta urbano que esparcirá resonancias de una belleza nueva en las avenidas del porvenir».

El entusiasmo del fundador del Nadaísmo no fue una excepción. Como apunta Andrés Holguín, aquel primer libro de Mario Rivero «fue elogiado, con razón, por nadaístas y no nadaístas», en parte por esa condición de «poeta urbano» a la que hacía referencia el autor de *Prosas para leer en la silla eléctrica*. Desde Baudelaire, la

---

Mario Rivero: *Poesía completa*, Federico Díaz-Granados (ed.), Sevilla, Sibila, 2009.

metrópolis se ha venido identificando con la modernidad: las primeras vanguardias históricas, T. S. Eliot y Walter Benjamin, *Poeta en Nueva York*... Una tradición que, sin embargo, Mario Rivero abraza con algunas reservas, porque para él la gran ciudad no es sólo el escenario, sino también el motor de unos poemas que nacen del contacto directo con miles de seres marcados a fuego por su anonimato: «una mujer gorda que abre un paraguas», tres «modistillas» que esperan el autobús, obreros en su descanso para comer... «Esta calle, mi calle, / se parece a todas las calles del mundo. / Se ven estas cosas y otras cosas».

Sin embargo, Rivero no escribe –a diferencia de Georg Trakl– «contra la ciudad / donde fría y malvada / habita una estirpe pudriéndose / que a los blancos nietos / prepara un futuro sombrío». Más bien lo contrario. La suya es un poesía que pretende dar voz a los que no tienen voz. A esa estirpe de hombres y mujeres marginales, desencantados: «Hay tanta soledad a bordo de un hombre». Sin duda su actitud es similar a la de Nicanor Parra o a la de los españoles Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro, para quienes el compromiso ético era igual de importante que el compromiso estético. O quizá más. Algo parecido a cuando Kipling afirma: «Yo no poseo el don de la palabra, pero digo la verdad».

De ahí el particular estilo de Rivero: deshilachado y prosaico, pretendidamente antirretórico. De ahí también el lenguaje directo y coloquial de sus textos. Como en el primer «Tango para Irma la dulce», paradigma de la poesía conversacional: «Ya la noche se había acabado / ella puso su mano en mi cara y dijo "soy una mujer cansada" (...) Y luego como la cosa más natural del mundo / "sé que el error está en mí misma"».

Perteneciente a *Baladas sobre ciertas cosas que no se deben nombrar*, «Tango para Irma la dulce» aúna ya desde su título mismo dos motivos que se irán repitiendo en la obra de Mario Rivero. Por un lado, el cine –aquí presente en la alusión directa a la película de Billy Wilder y al personaje encarnado por Shirley MacLaine–. Y, por el otro, la música: «Sosa Beny Moré Gardel / los clásicos del tango y del bolero / y los otros / los Mozart y los Beethoven de siempre / en fin todo eso que uno no ha aprendido a sentir / pero que sí parece lo único verdaderamente pulcro / adecuado / para evadir la brutalidad de los sucesos».

La fascinación que ejerció la música sobre el carácter mitómano de Mario Rivero –que, recordemos, fue cantante de tangos, toda vez que también ejerció de representante o mánager de otros músicos–, probablemente explique o sea la causa de la cadencia y sonoridad de sus poemas, pese a que estos carecen de métrica y por supuesto de rima. Y pese a que en ellos hay una búsqueda consciente de un lenguaje empobrecido, a semejanza de la realidad que quieren representar.

Sería injusto, no obstante, quedarnos tan sólo con esa imagen de poeta social y urbano, porque sus textos esconden momentos de una lírica atroz, inmisericorde: «El tiempo es un caballo leproso / que pisotea las cosas». El autor de *Flor de pena* entendió que la poesía, el arte en general, es la única forma de evitar que el tiempo pisotee y borre cuanto encuentra a su paso. Es una lucha desigual y suicida. Y quizá por ello, igual que el boxeador que en mitad del combate se lanza desesperado a por su rival porque se ha dado cuenta de que no tiene ni la más remota posibilidad de ganar, quizá por ello, los últimos libros de Mario Rivero son algo más introspectivos: había comprendido que él es un personaje más de sus poemas. Otro antiheroe.

Por más que la belleza de sus versos se lo desmintiera una vez y otra vez. Como el cuervo de Poe. Como las olas de un mar infinito ©

La poesía de Luis Felipe Vivanco

Andrés Romarís Pais

Luis Felipe Vivanco (1907-1975) fue arquitecto, crítico de literatura y arte, y, ante todo, poeta. Por su importante estudio *Introducción a la poesía española contemporánea* (siempre citado, pero que lamentablemente sigue sin reeditarse) se le concedió el premio Fastenrath en 1957. También en el último lustro de su vida se le reconoció su valía crítica por su ensayo *Moratín y la ilustración mágica*, y por su traducción y edición de la obra poética de Juan Larrea. Como poeta, poco antes de su muerte fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura por *Los caminos* (1974), volumen que reunía cuatro poemarios escritos entre 1946-1965, dos de ellos ya publicados (*Continuación de la vida* y *El descampado*) mientras los dos restantes (*Los caminos* y *Lugares vividos*) permanecían parcialmente inéditos. No obstante, la concesión de este premio no supuso una especial resonancia para Luis Felipe. Tiene razón José Ángel Cilleruelo al decir que «...en 1974, con la transición, la postmodernidad y otras modernidades en ciernes, ¿quién podía prestar atención a sus delicadísimos poemas sobre su noviazgo, el amor conyugal, el embarazo („,), el nacimiento de sus hijos, en encanto de la vida doméstica, el paisaje rural, su visión religiosa de la vida? El destino tampoco jugó aquí a su favor»[1].

Además de las obras del anterior volumen, en libro había publicado hasta el momento *Cantos de primavera* (1936), *Tiempo de dolor* (1940), *Los ojos de Toledo (Leyenda autobiográfica)* (1953), *Memoria de la plata* (1958) y *Lecciones para el hijo* (1961).

Rafael Alarcón Sierra: *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, 2 volúmenes. Ayuntamiento de Madrid, 2009.

[1] Vid. José Ángel Cilleruelo, «Luis Felipe Vivanco. Una sombra junto a la vieja tapia», *El ciervo*, nº 674, mayo 2007.

Tras su muerte, y en el mismo año de 1976, aparecieron *Prosas propicias* (poemario inacabado) y una breve antología de su poesía preparada por su cuñado, el también poeta José Mª Valverde. Años después, y a instancias de su familia, se publicó parte de su extenso Diario.

Fortuna editorial y crítica de Vivanco

Sin embargo, a partir de su muerte en noviembre de 1975 la persona y obras (y no solo las poéticas) de Luis Felipe Vivanco se fueron olvidando, al mismo tiempo que aquellas iban desapareciendo de los anaqueles de las librerías o eran descatalogadas, y sin que nadie pareciese interesado en reeditarlas.

Tuvieron que pasar muchos años hasta que en que la prestigiosa colección Visor apareció una exigua selección antológica bajo el título *Los caminos*, con una brevísima nota introductoria de Torrente Ballester, cordial pero sin ningún interés propiamente crítico. Poco después, por fin, una edición de su obra poética completa, preparada por Pilar Yagüe y el ya desaparecido José Ángel Fernández Roca, hizo justo honor a la obra de un importante autor de nuestra poesía del siglo XX.

Muy valiosa esta última edición, si se tiene en cuenta la amplia y documentada introducción y bibliografía preparada por José Ángel Fernández Roca. Valiosa pues hasta ese momento los estudios críticos sobre su obra se reducían a las reseñas o breves artículos que la sucesiva aparición de sus poemarios iba suscitando. Las tesis doctorales sobre su poesía –las de Lucia Cerutti (1971), Victorino Rodríguez (1974) y Ali Abdel Raouf Al Bambi (1987) no estuvieron –si exceptuamos la primera– al nivel que una obra tan densa y profunda merecía; de hecho, todas ellas permanecen inéditas. Por lo demás, las historias de la literatura y monografías sobre la poesía española del siglo XX (con la excepción de la de García de la Concha) por lo general se limitan a reproducir una serie de tópicos y apreciaciones superficiales y parciales sobre su poesía, que en nada ayudan al esclarecimiento y reconocimiento de su valor.

Se agradece, pues, que tras Fernández Roca, otro profesor universitario, Rafael Alarcón Sierra, nos brinde la primera monografía

dedicada exclusivamente al poeta –*Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*– que por su enfoque, contenido y actualización bibliográfica se convierte en una aportación fundamental para el conocimiento de la obra poética de Vivanco. Es además un justo homenaje para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta de quien casi todos se han olvidado. La excepción ha sido el Ayuntamiento de Madrid, a instancias del cual y en su Imprenta Artesanal se imprimió en cuidada edición el estudio del que voy a hablar, acompañado también de una Antología, preparada por Margot Vivanco, nieta del poeta.

En palabras de Alarcón Sierra, profesor de la Universidad de Jaén, «Luis Felipe Vivanco es un poeta de intensidad y altura, un poeta indudablemente necesario y verdadero, además de un excelente crítico, tanto de las artes como de las letras». Suscribo sus palabras y al igual que él lo considero una obviedad, pero que es preciso subrayar una y otra vez porque es un autor que merece y debe ser recuperado.

Razones de un olvido:

¿Por qué «un poeta de intensidad y altura» fue y es un autor apenas leído? En la introducción de este ensayo se aportan varias razones.

Por un lado cuestiones de simplismo historiográfico del que siempre pecaron los manuales de literatura. Al fundamentarlos en una simple sucesión de generaciones, las peculiaridades de sus autores, sumidos en el conjunto, se desdibujan o ni siquiera se les presta atención. Sucede sobre todo con la generación del 36, concepto, por otro lado, adulterado desde su principio, pues Homero Serís al recurrir a tal marbete se estaba realmente refiriendo a autores de la generación del 27. En justa apreciación de nuestro ensayista «es un *cajón de sastre* que se ha llenado con autores muy distintos que poco tienen que ver entre sí, procedentes, además, tanto de la España franquista como de la que sufrió el exilio. Es una *tierra de muchos* y, por tanto, una *tierra de nadie* donde vagan como fantasmas poetas de desiguales merecimientos (...), que han sido olvidados y emparedados entre otros dos conceptos historiográficos igualmente distorsionados pero de mayor prestigio: la

generación del 27 y la generación de 1950». Buena muestra de ello son las antologías que –desde el famoso simposio de Syracuse– apuntalaron tan frágil concepto, las de Jiménez Martos, Pérez Gutiérrez y la más reciente de Ruiz Soriano. En cualquier caso, quien se adentre por tales caminos debería tener en cuenta las advertencias que Guillermo Carnero expone en su interesante artículo sobre esta cuestión[2].

Había no obstante una conciencia de grupo entre Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo y, aunque más joven, José Mª Valverde, como Luis Felipe manifiesta varias veces en su diario. Es el llamado Grupo de *Escorial*, pues tal revista sirvió para aglutinarlos, aunque ya antes de la guerra algunos de ellos, muy jóvenes todavía, se habían ya congregado en torno a *Cruz y Raya*. El frustrado intento de hacerse con *Espadaña* es otro dato de su acción como grupo. Sin embargo, y más allá de ciertos puntos en común sobre los que José Luis López Aranguren (amigo y en cierta manera teórico de grupo) disertó, tampoco este hecho debe impedirnos ver la individualidad y fundamental originalidad de cada uno de ellos. Hay un poema de *Prosas propicias* –el titulado «Soneto en prosa»– en el que, personalmente, creo que Vivanco hace una reivindicación de su grupo literario y reclama para él la atención debida. Lo reproduzco en su integridad:

> Somos los holandeses semidesenterrados de la guerra del 14 pero abarcamos mucho más espacio con nuestros hábitos culturales del que puede resultar necesario para la completa extinción de nuestros nombres
> Somos los proveedores demasiado pacíficos de un gran deseo de irrealidad que nadie sospecha porque nuestro horizonte se ajusta perfectamente a las medidas más acostumbradas de nuestros insaciables instrumentos ópticos
> Acusamos recibo de afiliación a las innumerables bibliotecas que cruzan nuestro país de cabo a rabo para alquilar en él su mejor colección de tierras vírgenes

---

[2] Vid. «La generación poética de 1936... hasta 1939» [1986], en Guillermo Carnero, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Madrid, Anthropos, 1989.

Recibimos las muestras de indiferencia y noticias afectadas que a la larga nos van a procurar una invasión ociosa y tal vez orgullosa de ocupar nuestro sitio

Si la segunda estrofa alude a la poética de la imaginación y de la memoria –pero a partir de la realidad– que era común al grupo, en las otras se deja translucir con ironía y con una cierta amargura el haber sido marginados y semiolvidados por su implicación en la guerra civil (a la que se alude indirectamente en la primera estrofa con esa alusión a la gran guerra) a pesar de su meritoria actividad cultural y presencia en la literatura de la época[3].

Y esta es precisamente otra de las razones que Rafael Alarcón apunta para explicar el olvido de su obra. La militancia falangista inicial de estos poetas –muy tardía (excepto en el caso de Ridruejo) y con casi con toda seguridad debido a determinadas circunstancias familiares y coyunturales– y el posterior desencanto y consecuente actitud crítica ante el franquismo de casi todos ellos supuso en el caso de Vivanco un retiro de la cultura oficial que, con toda seguridad, condicionó la relegación de su obra. La opinión de Luis Felipe sobre lo sucedido con Manuel Machado creo que también se podría aplicar a su propia persona: «se ha exagerado mucho, creo yo, la adhesión de Manuel Machado al Movimiento. Por un lado, como en el caso de tantos otros españoles, es algo circunstancial y geográfico, y por otro, algo obligatorio e impuesto, que hay que aceptar con reservas, es decir, con la sombra del hermano ausente pesando sobre la conciencia. Mientras el resto de la familia Machado, que se ha quedado en Madrid (...), sigue siendo republicano y liberal, izquierdista e institucionista, Manuel y Eulalia, su mujer, al llegar el 18 de julio están pasando unos días en Burgos –han ido a ver a una hermana de Eulalia que es monja– y no tienen más remedio que adherirse»[4]. Con todo no

---

[3] El poema va precedido de una significativa cita de Tristan Corbière: «L'incompris couche avec sa pose». Es el primer verso de uno de sus sonetos parisinos en el que Corbière arremete contra la poesía imperante en su momento, en la línea romántica de Lamartine o Hugo.

[4] Véase su artículo «El poeta de Adelfos (Notas para una poética de Manuel Machado)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-307, octubre-diciembre 1975 - enero 1976, p. 73.

creo que este haya sido un factor determinante. En sus mismas circunstancias la obra de Rosales tuvo mucha más difusión que la de Vivanco, y, si nos pasamos a un género más popular, el narrativo, tenemos ahí el ejemplo de Torrente Ballester, todos ellos compañeros y amigos e integrantes del servicio de prensa durante el gobierno provisional de Burgos en plena guerra civil.

Hay un tercer factor que, a mi juicio, es el que más influyó en el olvido de su obra. Me refiero al hecho de que los jóvenes poetas con sus inevitables poéticas adjuntas a las sucesivas y cada vez más abundantes antologías generacionales, promocionales o como quieran llamarse, no lo citasen como modelo o, lo que es lo mismo, lo incorporasen a su particular canon literario. Ejemplo paradigmático es la recuperación de Góngora por los poetas del 27. Luego, y sucesivamente, la generación de los cincuenta, los novísimos, o los llamados poetas de la experiencia propiciaron sus propios y respectivos modelos y rescates, pero entre ellos nunca estuvo Vivanco. Se puede comprobar a partir de de las respuestas a los cuestionarios que se le proponen a los poetas en varias de las antologías de esos años; por ejemplo, la *Antología de la nueva poesía española* de Batlló, *Una promoción desheredada: La poética del 50* de Antonio Hernández, o *Las voces y los ecos* de José Luis García Martín. Cuando se les pregunta por los autores que más influyeron en su formación, varios de ellos citan a Rosales y/o Leopoldo Panero (así, por ejemplo, Claudio Rodríguez, Rafael Soto Vergés, Justo Jorge Padrón, Miguel D'Ors o Fernando Ortiz), pero solo uno se acuerda de Vivanco: Manuel Vázquez Montalbán. Cuando José Batlló le pregunta qué autores a partir de los noventayochistas han influido más en la poesía española actual y cuáles le interesan personalmente más, le responde: «Creo que los del 27 hasta cierto punto. Después de la guerra, Aleixandre, Dámaso, Celaya, Blas de Otero. Lamentablemente, la política nos ha hecho infravalorar, me refiero a las gentes de mi atmósfera cultural, a poetas tan considerables como Panero, Valverde, Vivanco o ese extraordinario autor de un libro magistral: *La casa encendida*, de Luis Rosales».

No obstante, hay algunos poetas más que tuvieron que sentirse próximos a la poesía de Vivanco, si se tiene en cuenta que poemas-dedicatoria de nuestro autor sirvieron de pórtico a obras de

Ramón Ayerra, Mariano Roldán o Álvaro Pombo, o dedicó otros a celebrar poemarios de Lorenzo Gomis o Félix Grande. Como se ve, todos ellos poetas del medio siglo a cuya «poesía del conocimiento» y sus modos estéticos del «realismo crítico» y, ante todo, «realismo metafísico» (ya lejos del realismo social de la poesía precedente) tuvo que sentirse más afín, máxime cuando estaba escribiendo sus *Prosas propicias* (en sus «Prosas de amistad» se incluyen todos los a los que acabo de aludir) con una manifiesta presencia de la crítica social. Es, sin embargo, curioso que no cite ni una sola vez a Claudio Rodríguez (también sucede al contrario), con quien, personalmente, percibo más afinidades en sus fuentes de inspiración poética y en su misma escritura, tangencia esta que también ocasionalmente sugiere Rafael Alarcón. «Siempre tengo que partir de una realidad concreta: antes para exaltarla, ahora para meditar sobre ella. Pero esa realidad, de la que surge, queda trascendida»; «la obra ha de nacer de la plenitud de la vida, no de una serie más o menos compleja de ideas abstractas que pueden agostar la lozanía del impulso emocional e imaginativo, o el de la intuición intelectual» ...; son estas algunas opiniones del poeta zamorano, pero bien pudieran pasar como propias de Vivanco[5]. Que últimamente los poetas de la experiencia (siguiendo aquella idea de Langbaum que habían puesto en circulación los poetas de medio siglo, con Gil de Biedma a la cabeza) se fijen en la poesía de Rosales puede ser significativo de que al fin han encontrado su punto de contacto con la poética del grupo.

Si me he extendido en este punto es para subrayar un importante y esperanzador factor que revela Rafael Alarcón. El que Vivanco se esté convirtiendo en poeta de culto entre algunos poetas jóvenes, entre ellos el santanderino Alberto Santamaría quien le va a dedicar un pequeño homenaje en *Nadadora* (la revista que dirige), prepara una próxima antología de su obra y, además, dos de los poemas de su nuevo libro tienen como eje a Vivanco[6].

---

[5] Son manifestaciones tomadas, respectivamente, de la entrevista con Blanca Berasategui, «Claudio Rodríguez: El alma es una colmena vibrante» (*ABC*, 20 marzo 1977) y Claudio Rodríguez, «Leopardi» (*ABC*, 13 junio 1987).

[6] Los poemas en cuestión «Deberías haberme visto leyendo a Marx» y «Me gustaría conocer cartas íntimas de Falla» ya fueron anticipados en las revistas

Enfoque crítico y etapas poéticas:

Pero centrémonos en el estudio de Rafael Alarcón. Su acercamiento a la vida y obra del poeta se aborda conjuntamente teniendo en cuenta el importante material biográfico que el propio Vivanco nos ha legado (su diario, sus biografías *La humildad de ser poeta* y *Los ojos de Toledo*, sus cartas) y, por otro lado, atendiendo a la recepción crítica inmediata de su obra en las reseñas y artículos que la aparición de sus obras generaba, aportación ésta muy interesante y cuyas ideas clave Rafael Alarcón sintetiza perfectamente.

Por otra parte, recurre a un enfoque diacrónico siguiendo las sucesivas etapas que suelen distinguirse en la obra de nuestro poeta: una primera poesía de juventud (*Las mocedades*), inédita hasta los años setenta; sus dos primeras obras publicadas –*Cantos de primavera* y *Tiempo de dolor*–, escritas en el segundo lustro de la década de los treinta; su época de madurez y plenitud centrada en el ciclo de *Los caminos* y, por último, la producción de los cinco años finales que se daría a conocer tras su muerte con el título de *Prosas propicias*.

Ahora bien, en esta disposición diacrónica Rafael Alarcón introduce una importante matización sobre una sus obras, *Memoria de la plata*, a la que dedica un epígrafe especial de su estudio. Vivanco publica este poemario en 1958, si bien en su advertencia inicial confiesa que sus textos fueron escritos entre 1927 y 1931, aunque –nos precisa– reelaborados con posterioridad. De entrada, su publicación en aquel momento no deja de sorprender porque –como observa Rafael Alarcón– su estética vanguardista distaba mucho de la «palabra sobria y despojada» que caracterizaba su escritura más inmediata. Victorino Rodríguez también estudió en su tesis doctoral esta obra atendiendo a su fecha de publicación, pero sin detenerse en argumentar sus razones. El problema se plantea si se cuestiona la veracidad de la declaración inicial de Vivanco. Efectivamente, algunas de las composiciones de *Memoria de la plata* se publicaron en 1929 en las revistas *Litoral* y

---

Ayvelar (nº 16, invierno 2006) y *El Maquinista de la Generación*, nº 14, Octubre 2007).

Nueva revista. Sin embargo, en las páginas de su diario correspondientes a los años previos a 1958 hay pruebas que nos hacen pensar que varias composiciones son originaria creación de esos años y no simple reelaboración. En esto se basa Rafael Alarcón para que se enfoque críticamente esta obra desde el contexto poético de finales de los años cincuenta. Estas son sus propias palabras: «mientras no encontremos versiones anteriores, son poemas dados a conocer en 1958 y, por tanto, de 1958»; y añade que tratarla como una obra de los años treinta supone una falsificación de su importancia. No le falta razón al profesor Alarcón, pero las mismas reservas y, por ende, las mismas consideraciones afectan a *Las mocedades*. En concreto, su poema en prosa «Carta a Manolo Bru» aparece escrito en su diario en las páginas correspondientes a agosto de 1959, respondiendo al propósito manifiesto por los mismos años de escribir un libro sobre amigos. Ahora bien, por otro lado también hay constancia de que efectivamente algún otro poema es reelaboración de textos de su primera época. En todo caso, sean escritos o solo reelaborados, lo cierto es que Vivanco poetiza vivencias correspondientes a su juventud.

Tanto en los escritos realmente a finales de los años veinte, como en los presumiblemente compuestos en los cincuenta la escritura de *Memoria de la plata* es vanguardista; surrealista, en concreto, bajo la influencia directa de Alberti. Valverde, en su antología sobre el poeta, había comentado que por no haberse publicado en su momento Vivanco «perdió la oportunidad» de que fuese considerado un autor necesario dentro de la generación del 27. Para Alarcón este comentario distorsiona la cuestión y produce un efecto no deseado. Considera que el poemario adquiere su verdadero sentido en el contexto de los cincuenta al recuperar una escritura vanguardista (y no olvidemos que se lo dedica a Gerardo Diego por su *Biografía incompleta* «donde sigue siendo felizmente el más joven de los poetas españoles») que «se abre, de forma natural, a partir de entonces», y que culminará en su última obra *Prosas propicias*. Ahora bien, conviene precisar también que Vivanco recupera su escritura vanguardista precisamente en el momento en que el surrealismo empezaba a revalorizarse tras la publicación, pocos años antes, de la antología de poesía surrealista que José Albi y Joan Fuster elaboraron para la revista *Verbo*.

Hecha esta salvedad, y de acuerdo con el enfoque y aportación documental citada, quien lea el ensayo de Rafael Alarcón tendrá una idea clara de la trayectoria poética de Vivanco, y la opinión que iba mereciendo a la crítica del momento la obra recién aparecida.

Así, en los primeros epígrafes de su ensayo –«Las mocedades», «La joven literatura» y «Los años republicanos»– da cuenta de la primera singladura del poeta hasta el estallido de la guerra civil, con abundantes e interesantes datos: sus primeros poemas conservados inéditos durante mucho tiempo, la amistad con Alberti y la influencia personal de su obra surrealista, también su relación con Miguel Hernández y su colaboración con La Barraca de Lorca, su admiración por la obra y figura de Neruda, su relación con el arte más vanguardista del momento representado por la Escuela de Vallecas, su asistencia a los cursos de filosofía de Zubiri... Durante estos años escribe poemas juveniles en la línea del neopopularismo, poemas en prosa... (recogidos luego en *Las mocedades*), además de los ya citados textos de *Memoria de la plata*. Pero también se inicia en la crítica literaria (reseñas de Neruda y Salinas), siendo su primer artículo «Sobre la nada en la poesía» (1931), donde ya perfila algunos principios de su propia poética.

Las citadas reseñas aparecieron en *Cruz y Raya*, dirigida por su tío José Bergamín. La ideología de la revista va a ser fundamental en la configuración del humanismo religioso y liberal de Vivanco. Fruto de esta influencia, pero sobre todo del giro hacia la rehumanización poética que se genera en los propios autores del 27 tras el advenimiento de la República, son las claves que explican la génesis y publicación de *Cantos de primavera* (1936), en la línea de rehumanización neorromántica (la otra sería la de la poesía social comprometida) inaugurada con *Abril*, de su amigo Rosales, un año antes. Claves semejantes explican la escritura de ambos poemarios, en que la vivencia amorosa se entreteje con la experiencia religiosa, al igual que sucede en *Tiempo de dolor* que, aunque publicado en 1940, se gestó –al decir del propio poeta– entre 1934-1937. Ahora bien, años después el propio Vivanco rechazará estas obras por excesivamente humanas. Rafael Alarcón señala esta dependencia y agrupamiento en un mismo ciclo. Creo que ambos poemarios fueron gestados al mismo tiempo y agrupados

en dos libros distintos atendiendo a las dos fases distintas del sentimiento amoroso poetizado. Y particularmente también creo que la filosofía del amor en ellos expresado está perfectamente teorizada en su artículo de 1934 «Amor suficiente», si bien de forma indirecta pues en él se reseña *La voz a ti debida* de Salinas. Además de recoger las opiniones vertidas en su momento por la crítica sobre ambas obras, el profesor Alarcón devela y alerta sobre su armazón temático y estilístico: el neorromanticismo de su actitud y el neoclasicismo de su estilo, la naturaleza y divinidad como realidades consoladores de una frustración amorosa que el poemario sublima, la isotopía de aislamiento y el simbólico martirio trascendente de la obra de 1940, las influencias bíblicas y místicas, las resonancias de románticos europeos como Hölderlin y Novalis, y, ante todo, la influencia de Claudel, especialmente en su uso del versículo y el tono hímnico.

Durante la guerra civil, e incorporado al Servicio de Prensa, primero en Pamplona y luego en Burgos, Vivanco participa en varios proyectos editoriales (traducción de *El libro de Cristóbal Colón*, de Claudel, la antología *Poesía heroica del Imperio*, en colaboración con Rosales, y, también con este, escribe la obra teatral *La mejor reina de España*. Sin duda, toda esta producción responde a las exigencias histórico-culturales del momento, al igual que distintas composiciones de circunstancias que publica en misceláneas de aquellos años. Todas ellas, aun las más directamente propagandísticas, «no abandonan ese tono sobrio y contenido de inspiración renacentista», en acertada opinión de Rafael Alarcón. Ahora bien, este garcilasismo que se había originado antes de la guerra es ocasional en Vivanco y no supondrá su incorporación al neogarcilasismo superficial que se generará tras ella.

El primer lustro de la posguerra, al igual que a lo largo de la contienda, la creación lírica de Vivanco es escasa, pero no así su labor crítica. Sus artículos de literatura y arte, no obstante, se circunscriben y ahondan en el canon estético que desde el nuevo estado fascista se establecía: supeditación de la forma al contenido, el referente humano de este, consecuente menosprecio de las vanguardias... Sus artículos «El arte humano» o «Filosofía del verso» son un buen ejemplo de ello. Ambos se publicaron en *Escorial*, publicación de cultura y letras que agrupó al grupo de

amigos y poetas anteriormente citado. La creación literaria en estos años de Vivanco es mínima («Baladas interiores», «Tres poemas religiosos») y se mantiene en la línea de *Tiempo de dolor*.

Ahora bien, a partir de 1945 empieza el personal desapego de los componentes del grupo *Escorial* del Régimen, en una especie de autoexilio anterior que al mismo tiempo determina su propia insularidad estética dentro de la poesía de la época. Como acertadamente señala Rafael Alarcón, esta década de los cuarenta «va a ser la de la búsqueda de un nuevo lenguaje», y en ello lo va a acompañar la influencia que supone el rescate de la influencia de Antonio Machado (su presencia en Vivanco y el grupo de *Escorial* ha sido estudiado por Araceli Iravedra), Miguel de Unamuno y también el descubrimiento de Rilke, del que Vivanco en colaboración con su futura esposa María Luisa Gefaell traduce parte de *El libro de las horas*. Con *Los caminos* (parcialmente inédito durante varios años) y luego *Continuación de la vida* Vivanco encuentra –en palabras de Rafael Alarcón– «una nueva manera de expresión lírica, más sencilla y entrañada en su diaria realidad íntima» que el propio poeta calificó como «realismo intimista trascendental». Es un marbete que también sirve para calificar la poesía de sus compañeros de grupo, en la que –y siguiendo a los citados Machado y Rilke– poesía y existencia se conjugan como expuso en algún artículo José Luis López Aranguren, el filósofo del grupo. En esa línea escribe Vivanco uno de sus mejores poemarios, *El descampado*. En él se observa especialmente lo que según Alarcón es quizás la característica más valiosa de la poesía de Vivanco: su exceso de contemplación y de entrega (y de ahí el título de su ensayo) en su vida y su obra, a las cosas, los seres y los instantes, de una forma singularmente trascendente.

Dentro del mismo modo estético escribirá *Lecciones para el hijo*. Dividido en tres partes, la primera («Lecciones salteadas») son treinta y cinco poemas en prosa que, como nos precisa el profesor Alarcón, se puede entender como la poética de *El descampado*[7]. Su dos últimas secciones sorprenden por su hibridismo

---

[7] De hecho en la «Poética» que incluye en la antología *Poesía cotidiana* (Barcelona, Alfaguara, 1966) preparada por Antonio Molina se limita a seleccionar veinte fragmentos de *Lecciones para el hijo*.

genérico; la segunda comprende tres extensos textos en prosa bajo el título general de «Poemas representables»; en su obra precedente ya había ensayado ocasionalmente esta forma dialogada tanto en prosa («Leonardo», «Galileo», «La tasca») como en verso («Elegía de Cervantes», «Coloquio de los toros de Guisando», «Coloquio de las encinas»), pero no con la extensión y densidad conceptual que vemos ahora. Personalmente creo que, aparte del monólogo dramático inaugurado por el Romanticismo inglés, tal vez su interés por esta forma poética puede estar en la lectura de poemas dialogados de Cernuda, los poemas escénicos de Alberti y, sobre todo, la de sus admirados Paul Claudel y Francis Jammes; pero, además, no se debería desdeñar la influencia de las innovadoras piezas teatrales que antes de la contienda compuso su tío Bergamín. La tercera sección se compone de una única y extensa composición en prosa de más de cien páginas titulada «Parábola» con indudables componentes narrativos. Sin embargo, y a pesar del evidente hibridismo genérico de sus dos últimas partes creo que hay que leerlas e interpretarlas desde un ángulo eminentemente lírico, no en vano su autor matizó su título con la apostilla «poemas». A pesar del tiempo y entusiasmo que dedicó a esta obra, no mereció el interés del público. Acierta plenamente Rafael Alarcón cuando comenta que «acostumbrados a una visión *cristalizada* de lo que suponía la creación lírica de Vivanco, prácticamente ningún crítico insistió en señalar la novedad de los componentes críticos y satíricos del nuevo libro, así como la experimentación verbal, menos extremada que en *Memoria de la plata*, pero sin duda también presente».

Efectivamente, en «Parábola» y algún poema representable hay ya una dura denuncia enmascarada de la dictadura franquista que se hace directa y todavía más cáustica y punzante en los poemas de *Prosas propicias*, la obra que le ocupa sus cinco años de vida y que deja inacabada, en especial en los de la sección «Sátira». En sus otras dos partes –«Prosas líricas» y «Prosas de amistad»–, vemos de nuevo las preocupaciones básicas de su poesía, pero ahora enfocadas con un tono pesimista hasta ahora desconocido. Tanto esta temática crítica como intimista forma parte también de «Prosas de amistad» –su tercera parte–, integradas en unas composiciones en que Vivanco homenajea a autores casi siempre amigos

con un sutil entramado que incorpora en un interesante juego intertextual alusiones a sus distintas obras. Y todo ello manifestado en un discurso que prescinde de los signos habituales de puntuación y que recurre a una palabra «*furiosamente* experimental» que sin duda propició o remozó con la lectura de Juan Larrea para la edición que por esos mismos años preparó.

El ensayo de Rafael Alarcón Sierra da cuenta detallada de todas estas etapas poéticas, incorporando las opiniones críticas de quienes en su momento reseñaron los poemarios de Vivanco. Asimismo nos aporta su valoración personal de las distintas obras con precisas e interesantes observaciones que ilustra con el comentario sintético pero sagaz de sus poemas más representativos. También dedica algunas páginas a la labor crítica del poeta, como por ejemplo el epígrafe que dedica a su estudio *Introducción a la poesía española contemporánea.*

Vivanco, como se dijo, también se dedicó a la crítica de arte con interesantes ensayos y artículos sobre arquitectura, escultura y, sobre todo, pintura. Ya antes de la guerra conoció y compartió experiencias de campo con la llamada Escuela de Vallecas, sintiendo una especial predilección por la escultura de Alberto Sánchez y la pintura de Benjamín Palencia. Tras el paréntesis de la contienda Vivanco colaboró en la reivindicación del arte abstracto, contribuyendo así a superar el rígido academicismo que se ensalzaba desde el Régimen. La Academia Breve de Crítica de Arte, la Escuela de Altamira, las Bienales Hispanoamericanas de Arte fueron en tal sentido algunos de los proyectos en los que colaboró y a los que dedicó ensayos y artículos. Precisamente en las páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos*, amén de otras muchas colaboraciones sobre literatura, publicó distintos trabajos sobre arte abstracto y destacados artistas del momento: José Caballero, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Zabaleta ... Desde el punto de vista literario es también un material bibliográfico interesante, pues en él se perfilan ideas estéticas muy semejantes a las expuestas en su poética. En el estudio de Rafael Alarcón podemos encontrar algunas referencias a esta faceta crítica de Vivanco, si bien no se centra específicamente en ella.

Como ya indiqué al principio, la Imprenta Artesanal publica este importante estudio de Rafael Alarcón acompañado, en el

mismo estuche, de un volumen antológico de su poesía, en edición preparada por Margot Vivanco, nieta del poeta. De los cuarenta y un poemas recogidos, la obra mejor representada es *Prosas propicias* con diez composiciones, mientras que no se selecciona de ninguno de *Las mocedades*, *Cantos de primavera*, *Tiempo de dolor* y *Lecciones para el hijo*. Es de suponer que tanto a Rafael Alarcón como a Margot Vivanco se les impuso un límite de páginas, pero en este caso se echa de menos no encontrar alguna de las «Lecciones salteadas», los hermosos poemas en prosa de la primera parte de *Lecciones para el hijo*.

En definitiva, se agradece el homenaje al poeta en el centenario de su nacimiento con este doble volumen que se preparó a instancias del Ayuntamiento de Madrid, ilustrado el ensayo con fotografías cedidas por la familia y, en el caso de la antología, con ilustraciones de Gustavo Torner. Si sobre la obra de Luis Rosales y Leopoldo Panero contábamos ya con importantes estudios (los que le dedicaron, por ejemplo, Antonio Sánchez Zamarreño y Mª del Carmen Díaz de Alda al primero y Eileen Connoly y Armando López Castro al segundo), la poesía de Luis Felipe Vivanco merecía también una monografía, vacío que se ha llenado con este valioso estudio del profesor Rafael Alarcón Sierra. Ojalá sirva de guía y acicate para fomentar la lectura de su poesía y, también, para que otros investigadores sigan ahondando en la obra poética y crítica de Luis Felipe Vivanco

Claro diapasón entusiasmado

Raquel Lanseros

Lola Mascarell (Valencia, 1979) es profesora de Lengua y Literatura y dirige el Taller de narrativa de la Universidad Politécnica de Valencia. Ha publicado artículos, poemas y cuentos en diversos periódicos y revistas. Con el sugestivo título de *Mecánica del prodigio* la autora nos hace entrega de su primer poemario. Intitulación, por cierto, especialmente certera, pues a lo largo del libro Lola nos va desgranando su luminosa mirada sobre la vida, que ella reconoce como un absoluto prodigio y así, con profunda reverencia, nos lo transmite. Mecánica misteriosa la del mundo, que a la vez asombra y turba a la poeta, quien alza los ojos al cielo y se hace la inevitable, eterna pregunta humana: «Quién agita esta fiebre, este apetito/de andar por las palabras, sigilosa,/buscando los acordes de la vida./Quién azuza esta sed, si yo no quiero/saber cómo se llaman los resortes/que accionan la biela del prodigio,/la oculta maquinaria que promueve/esta imagen feliz del universo.»

Adentrarse entre las páginas de este libro es verse inmerso en un sendero lleno de luz, donde incluso la nostalgia y el recuerdo están imbuidos de un poderoso vitalismo que sobrevuela con vigor todos los márgenes de la existencia: «Has errado sin rumbo por las calles/desiertas del verano y a tu paso/violáceos se han rendido los dondiegos,/desnudas y lascivas las estrellas.»

Mascarell posee una expresión contundente y firme, que hace que el lector transite por sus versos de modo confortable, disfrutando de un sortilegio verbal de incomparable precisión. A este lenguaje de poderoso manejo la poeta aúna un hondo sentido de la reflexión personal. La suma de ambas cosas hace nacer una lírica

---

Lola Mascarell: *Mecánica del prodigio*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2010.

depurada e impecable, pero a la vez llena de espontaneidad y pasión, de emoción pura que unas veces se desborda y otras se contiene, formando un universo único en honestidad y en maestría: «Una flor brotará en la rama tierna/y una parte de mí se irá con ella.»

Lola se revela como un espíritu libre e indómito, que adentra sus raíces en la memoria de la niñez, de la cual se nutre para mantener su fortaleza e independencia de ánimo. Así, en el poema «Costura», nos ofrece un conmovedor retrato familiar donde los lazos afectivos se intuyen inamovibles y fuertes: «Cosíamos las tres en la salita,/madre, hija y abuela, cada una/sumida en su labor y sin embargo/las tres en una haciendo de la espera/un abrigo, un retal, una bufanda,/ese inmenso tejido inexplicable/donde borda el futuro sus caminos.» Si, como dijera Rilke, la verdadera patria de un hombre es su infancia, Lola nos obsequia con una vibrante definición de la suya en un formidable poema titulado precisamente «Infancia»: «Abrasada de luz la tierra abría/ sus misterios al aire, todo era/camino y caminar, la misma cosa,/puro estar en el tiempo sin dolerse,»

La emotividad de la poeta está continuamente bañada por el sol, por esa inigualable claridad levantina que inunda de alegría el ánimo y quita hierro a todo lo sombrío: «Este sol, en la plaza, a mediodía,/su caricia de cobre contra el muro,/la ardiente resonancia de las hojas/temblando entre los árboles.»

Se revela Lola Mascarell como una poeta capaz de extraer de las profundidades del lenguaje humano un conjunto armonioso de palabras hábiles, transparentes y naturales, estratégicamente utilizadas para transmitir a cualquier lector la intensidad de la emoción y la multiplicidad del pensamiento. Ajusta cuentas con la vida en mayúsculas, con todo lo que ésta tiene de vértigo pero también de hastío, la carencia de acompasamiento que indefectiblemente se produce entre el tiempo como dimensión externa y nuestra propia percepción de él. En el poema «Bostezo», por ejemplo, la poeta traza una memorable definición de la vida a partir del tedio de una tarde de invierno: «La vida en este instante me parece/una tarde invernal, interminable,/entregada a la inercia de la espera,/ (...) / Y nada quedará, nada seremos,/ni siquiera el fugaz

presentimiento/de que aquella rutina, aquel bostezo/de continua inacción era la vida.»

La lírica de Lola posee de igual modo una significativa vertiente sensual. Canta la poeta al amor y lo hace transportándonos a los confines de nuestra propia piel, de nuestra propia naturaleza de seres sensitivos y voluptuosos. Esta delicada concupiscencia se refleja de forma magistral en el poema titulado *Aplazamiento*, en el cual la amante desea de manera febril la perpetuación del delicioso instante de placer: «Que no, que no,/que no se acabe,/que no se precipite hacia su cima/esta furia que puja deliciosa,/izándose rotunda./ (…) /Que no se acabe, no,/que no se acabe/la súbita ascensión de su delirio,/su estrépito feraz7latiendo incontenible entre mis piernas,/que no se acabe, no,/que no se acabe.» Esa misma amante condena dulcemente a su amado por haber transformado la realidad en algo mucho más hermoso, por haber llenado de luz las sombras de la existencia, por haberle enseñado a cabalgar a lomos de una visión tierna y epicúrea: «No huyas, no te marches con la brisa,/que tú tienes la culpa de este cielo/ingrávido y perplejo de septiembre,/esta luz en declive que atardece por todas las esquinas./ (...) /Por todo, por la luz, por el invierno,/por esta apoteosis de la tarde,/por este cielo ingrávido y perplejo/manchado de un añil escandaloso,/por todo, te condeno»

Mascarell descubre en su fragilidad su propia fortaleza, no renuncia a la consciencia de su propio dolor y convive con él sin que haga mella en su irrefrenable regocijo existencial. Poeta de amplios registros y lenguaje rico y transcendente, ha creado en este libro un verdadero tratado sobre la vida, un balcón exquisito desde donde contemplar la lluvia, la siesta, los vencejos, los perfumes de azahar, la nieve, los olivos, las barcas, las madejas, los encantamientos. Un promontorio de sutil distinción lírica y vital construido con la naturalidad de quien apenas concede importancia al arte de extraer el jugo de la belleza misma de la realidad. Porque como la propia poeta nos dice: «Y el cielo que contemplo en ese instante,/después de aquel descenso,/es más cielo quizás porque contiene/pretéritos vestigios de otro cielo,/la huella indescifrable/de todos los celajes/que habitan en el fondo del recuerdo/y añaden al presente panorama/ un átomo de luz inaprensible.» ©

Nuestro primer moderno

Rafael Espejo

No pocas veces ha ocurrido: una obra literaria llamada a perdurar es incomprendida por sus contemporáneos, que en un estado entre la perplejidad y la desconfianza miran de reojo cómo se sacude las uniformadas tendencias de temporada y escapa de lo epigonal por imposibles, inadmisibles puntos de fuga. Las rupturas siempre son incómodas para el estado de bienestar, por eso la innovación suele venir desde fuera, secundadas por la perspectiva que aportan los márgenes. Y he aquí, entonces, otro motivo para el recelo: ¿cómo va a aceptar la sociedad que un inadaptado dé un golpe de timón a sus gustos estéticos, que remueva el fondo lodoso del charquito de su moral? El ensayo del profesor Rafael Alarcón Sierra viene a reparar el casi ninguneo que en el momento de su aparición –hace ahora justo cien años– sufrió el poemario capital de Manuel Machado, *El mal poema*.

Con minuciosidad y rigor, el estudio ausculta tanto las circunstancias externas del libro como sus fluctuaciones interiores, proponiendo al lector un retrato de época que bien podría valer lo que al cine reciente la tecnología 3D: anuncios en prensa, vaivenes de ediciones, modificaciones en los poemas, añadidos, suprimidos, estructuras, justificación de las dedicatorias, recepción por parte de la crítica, etc. Así se proporciona un acercamiento al texto desde su concepción hasta su versión definitiva, un acercamiento a su repercusión social, a sus varias interpretaciones, a las condiciones históricas de la España de principios del XX, a su calidad de confesionario biográfico, a su conjugación de tradiciones. Y *El mal poema* entonces –entendido no sólo como poemario

---

Rafael Alarcón Sierra: *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*, Biblioteca Nueva, 2009.

sino también como ciclo– se agiganta, adquiere relieve, se nos muestra en la plenitud de toda su complejidad.

En ningún momento pretende ocultar Rafael Alarcón cuáles son los métodos de su investigación, y la omnipresencia de Bajtín en planteamientos expositivos, desarrollo de argumentos, notas a pie página, etc. sirve de brújula durante todo el viaje. Desde el dialogismo, entonces, nos aclara los porqués del título (que lo hermana con el malditismo finisecular francés), de su ética (antinormativa, transgresora, crítica) y de su estética (polimórfica: la raíz folclórica junto al ánimo modernista). Pero al margen de la fusión entre positivismo, sociología literaria y estilística, este procedimiento nos permite ver en el poemario la primera manifestación de lírica decididamente moderna en nuestro idioma. Aquí el poeta, o mejor: el yo moderador de los poemas, interviene no como portador de verdades íntimas, sino como mero descodificador de la realidad, que es compleja y cambiante: «No hay una "unidad de estilo" –tan propia de la lírica– sino una variedad de tonos y géneros intercalados, una mezcla de lo alto y lo bajo, serio y paródico, prosa y verso, dialectos y jergas vivas; como consecuencia directa, "aparecen diversas máscaras para el autor" y junto con la palabra que representa, la palabra *representada*». (p. 34) Y continúa: «Todo esto deriva del diálogo socrático, la sátira menipea o el soliloquio». Ante lo monológico de la literatura anterior («autoritaria, dogmática y conservadora»)[1], Manuel Machado ha descubierto la posibilidad de discutir con sus objetos poéticos, ha sustituido la interrogación por la conversación, la moraleja o enseñanza moral con el debate abierto, preñado de significados, sin fin: hablar por el mero deleite de hablar. Y todo eso –la mezcolanza de géneros, la pluralidad de estilos y tonos, la autocrítica, la biografía sin aderezo– inaugurará la lírica dialógica moderna, confirmará la conciencia social y artística del yo como conductor de interpretaciones intrascendentes, inmediatas: «mañana / hablaremos de otra cosa / más hermosa.../ Si la hay, y me da la gana».

---

[1] El capítulo cinco se da a analizar una deliciosa carta abierta –publicada «en alguna revista o periódico madrileño no identificados aún»– que Manuel Machado escribe a Juan Ramón Jiménez –icono de esa otra poesía excelsa, monológica– con motivo de los envenenados juicios sobre *El mal poema* que éste fue vertiendo en círculos literarios. Morbosidad aparte, la carta ilustra el pulso dialéctico entre «la poesía *ideal* y la poesía *vivida y experimentada*».

El poeta, explica Rafael Alarcón, ya no se identifica consigo mismo. Surgen entonces los problemas de identidad, y como consecuencia se cuelan en el discurso la ironía y el cinismo, la fragmentación, la otredad. Y eso es «típico de esa inseguridad del poeta moderno, el cual intuye la disolución de ese convencionalismo poético al perder su puesto en la sociedad capitalista, al perder la confianza de un *coro* al que ya no pertenece. El artista que no está del lado de la dominante clase media burguesa –la cual lo rechaza a la vez que, paradójicamente, hace posible su existencia– es un inadaptado, un asocial, un exiliado: un bohemio, un dandy o un maldito, un *mal poeta*, que deberá *marcar la diferencia* haciendo ostentación de su marginalidad, *teatralizando* su condición en sus obras, convirtiéndose en un histrión, actor y espectador de su propio personaje» (p. 45). Eso advertimos en Lord Byron, Poe, Espronceda, Bécquer, Baudelaire[2], Heine, Verlaine, Laforgue, Corbière. Eso advertimos en Manuel Machado.

Expuestos estos argumentos, Rafael Alarcón rastrea la recepción histórica de *El mal poema* desde la prensa y los circuitos literarios de principios de siglo hasta la actualidad. Y es entonces, resueltos lúcida y profusamente los prolegómenos, cuando conduce el estudio hacia su verdadero motivo: una lectura interpretativa de cada uno de los textos del poemario. Más de 200 páginas donde, lo dije al principio, los poemas adquieren una nueva dimensión, una dimensión total, suma de la perspectiva histórica, el instinto investigador, la pasión lectora y el valor incalculable de los propios poemas, que parecen recién escritos ©

---

[2] Aunque con reservas si atendemos a la facilidad coloquial del sevillano en contraposición a la gravedad hierática del francés. La de Manuel Machado es «poesía romántica al revés», en palabras de Luis Felipe Vivanco.

La música de Álvaro Salvador

Julio César Galán

En cuidado formato la casa sevillana Renacimiento ha lanzado una reedición de la antología «Suena una música», de Alvaro Salvador (Granada, 1950). Esta selección, realizada por el mismo autor, tuvo una primera aparición en Pretextos, Valencia, en el año 1996. El presente volumen reúne los textos anteriormente escogidos entonces y prologados por una atento estudio preliminar de Ángel González, e incorpora poemas más tardíos, todos ellos procedentes del libro *Ahora, todavía* (Renacimiento, 2001), de la plaquette *La canción del outsider,* editada en Málaga en 2006, más algunos inéditos.

De este modo, asistimos a la extensa sinfonía de uno de los poetas fundadores, junto con Luis García Montero y Javier Egea, del activo círculo granadino de la «otra sentimentalidad» (del que formaron parte Antonio Jiménez Millán, Javier Salvago, Ángeles Mora, Inmaculada Mengíbar, Benjamín Prado, entre otros), quienes en los inicios de los ochenta imprimían en el panorama de la poesía española –todavía resonante de ecos «novísimos» y tardíos «sociales»– una renovada mirada sobre la «lírica». «Épica subjetiva», ha dicho su maestro, Juan Carlos Rodríguez, de la mano de una teoría histórica de los sentimientos de raíz marxista (Althusser, Macherey, Brecht), junto con la buena y siempre inquisidora compañía de por los menos tres de los poetas «fuertes» (diría Harold Bloom) de la poesía en lengua española: Antonio Machado, quien a través de Juan de Mairena nos habla de una «nueva sentimentalidad» edificada a partir del valor histórico de los sentimientos; luego, Jaime Gil de Biedma y Ángel González, quienes

---

Alvaro Salvador: *Suena una música.* Renacimiento, Sevilla, 2008.

ya en los 50 empiezan a escribir, ellos también, una «otra» poesía social, en la voz íntima o irónica de la desconfianza ante los grandes relatos, por vía de un *interior con figuras* desde el cual representar «alguna humilde cosa común», como decía, lejos de todo fundamentalismo, el recordado poeta catalán.

De *La mala crianza* (1976) al más reciente «Monólogo del caballero Jedi», esta antología despliega sinfónicamente y a marcha de contrapuntos las muchas músicas que suenan en la poesía de Salvador, un poeta «crítico» (de extensa obra ensayística, por lo demás), atento por lo mismo a la *variatio* de un repertorio consolidado a partir de *Las cortezas del fruto* (1980), y que prosigue con textos como *Tristia* (escrito al alimón con Luis García Montero, bajo el seudónimo de Álvaro Montero), de 1982, *El agua de noviembre* (1985), *La condición del personaje* (1992) y *Ahora, todavía* (2001). Escritor paciente y *lento* (la alusión es, otra vez, a Jaime Gil) que anuda en su poesía diversos tonos y diversas intenciones. De lo elegíaco a lo sarcástico, del puro juego a la finura lírica, de las tradiciones literarias de mayor enjundia a los géneros populares que habitan las entrañas de nuestra educación sentimental, esta poética avanza sobre sí misma construyéndose y reconstruyéndose: afilando la punta de sus logros y advirtiendo críticamente sus aporías, examinando una y otra vez el revés de su trama bajo la mirada impiadosa de su propia conciencia de simulacro, junto a la cual se enarbola, modesta pero persistentemente, la convicción de su utilidad.

De los primeros libros, como *La mala crianza,* esta antología vuelve a rescatar el poema homónimo, un fresco generacional que dibuja, en el cruce de diversos imaginarios, la posición «intermedia» (algo atónita, también) de unos jóvenes que han «partido el siglo en dos mitades» (31), ávidos de las novedades del mundo en los cotos todavía aguerridos de la España franquista. Ya *Las cortezas del fruto* (1980), primer libro de madurez poética del autor, como señala el célebre prólogo «La guarida inútil» de Juan Carlos Rodríguez (uno de los primeros ensayos, por lo demás, referidos a la «otra sentimentalidad» en su conjunto) centra su mirada en la meditación autorreferencial, oscilante entre el rechazo a un *estado* de la poesía (la inmediatamente anterior promoción «novísima», por ejemplo) y un *proyecto*, aquí a un tiempo pronunciamiento teórico y práctica de escritura: contra el poema «ausente

de palabras y de historia» (44) surge la imagen del texto como «cuerpo» en cuya piel se leen los cuerpos reales, singulares y colectivos. Dos cuerpos extrañamente reunidos, por ejemplo, en un paseo londinense, por mediación de ese poema magnífico dedicado al amor ideal entre Cernuda y Felicidad Blanc: «Te bastará su mano entre tu mano/ una mañana/ por el parque de Londres mientras llueve,/ cuando la niebla sube y vuestros rostros/ son apenas esbozos, desdibujados trazos/ de la felicidad» (50).

Si *Las cortezas del fruto* se exhibe como vértice fundacional de una poética, y de allí su acento metapoético y muchas veces declarativo, el citado *Tristia* de 1982 desarrolla con mayor libertad y sin imperativos programáticos –aunque, en rigor de verdad, los sostenga oblicuamente– la escena erótica, mediatizada toda ella por una sinfonía de referentes literarios, culturales y urbanos. Las voces hispanoárabes se entremezclan con los acentos barrocos y modernistas («Gacela del joven ignorante», «Siesta en Villa Medici») y los fuegos duplicados e inquietantes de Cortázar con un precioso «Tratado del amor pagano» donde la socorrida alegoría de la *militia amoris* se impregna de aires existencialistas: «No hay guerra en el amor.../ Tan solo miedo» (71). Una síntesis bellísima de esta poesía crítica –que escribe y se mira escribir– puede reconocerse en la citada «Gacela del joven ignorante», que nos descubre *una* experiencia posible y provisional del amor y, por extensión, de una palabra poética cercada por el relativismo y ajena a cualquier tentación utópica: «Yo no sé nada del Amor,/ tan solo puedo hablaros de mi amada» (77).

El libro siguiente, *El agua de noviembre* (1985) confirma la doblez de esta erótica convocando a Cernuda, por ejemplo en la serie, «Descripción de un cuerpo», afirmación vital, sensual y, otra vez, la conjunción de *canto* y *cuerpo* como luminosas presencias: «Aquí,/ en la ensenada,/ en el canto imposible de las noches de insomnio,/ yo también me desnudo» (36). Libro éste que afirma, por lo demás, la voluntad salvadoriana de con-fundir también poesía y música (eje desde donde lee afinadamente González la poética de este autor granadino), voluntad transparentada en la disposición sinfónica de cada sección, en los títulos de los poemas y en las formas estróficas escogidas. El título de la presente antología responde a esa vocación, perfectamente calibrada en el texto homónimo, «Suena una música». Poema en seis movimientos que

parece dialogar con aquella memorable «Sonata triste a la luna de Granada», publicada por Luis García Montero en *El jardín extranjero* (1983) y asimismo con los también antologados «Amistad en dos tiempos (Leído algunos años después)» (139) y el inédito «Cármenes» (206), y que aquí profundiza, como reza el oportuno epígrafe de Martí i Pol, en aquellos grises «años no luchados» de los cuales es símbolo la ciudad natal y la propia biografía. Con ecos de Machado, de Gil de Biedma, el poema recorre, literalmente, la Granada del presente y la otra, contradictoria y más real tal vez, situada en la memoria donde habita «el vértigo profundo de la vida/ más allá de jardines clandestinos,/ más acá del cemento y de la infancia» (105).

Ya en *La condición del personaje* (1992), la alegoría corporal de la escritura se presenta a modo de poética en el texto inaugural, titulado «Cuando transpira el aire» (111), donde se exhibe la piel de una escritura metafórica a un tiempo de un saber poético y de un saber erótico: «Quiero escribir un poema/ que viva como un cuerpo,/como un cuerpo tendido al sol/ como un cuerpo/ desnudo/ tendido en el calor de un mediodía». Esta poética se despliega a lo largo de todo este singular poemario –de tonos constrastados, líricos y conversacionales, eruditos y populares, íntimos y colectivos– junto con la interrogación, a menudo devastadora, en torno al propio *cuerpo* de la voz, exhibida en la intensa porosidad de su naturaleza ficcional (basta leer el poema que da título al libro, 114), una herencia biedmana que Salvador hace consciente en sus textos y que lo ponen a resguardo –al menos para el lector avisado– de toda exégesis literalmente autobiográfica.

El gesto autorreflexivo y en gran medida lúdico del poemario citado parece sucumbir en *Ahora, todavía* (2001), donde por encima de la literatura se impone el *planto* elegíaco. Poemas como «Callejón de la Isla» (147), «El padre» (149), «Verano del 83» (153) o «Retrato incompleto de familia» (177) dan cuenta de un presente de ausencias recortadas y aniquiladas por la vida, en sus fracasos y en sus muertes. Frente al adelgazamiento del sujeto real, ese «animal que rastrea su olor y lame sus heridas» («Callejón....», 148), cobra fuerza letal y victoriosa el «impostor», que adquiere contornos materiales, más allá del juego y la vigilia del autodistanciamiento: «¿Qué beso fue su beso?/¿El que te dio?/¿O

el que luego escribió/ que te había dado?» (169). En consonancia con esta constatación, la poesía «alivia, analgésica,/ a ratos» («La poesía ayudaba», 190-2) y se enreda en sus espinas con las de aquellas *rosas de papel* que, a un tiempo, encienden y destruyen («Rosas de neón», 193), como las luces nocturnas de las ciudades que se aman y se odian.

Finalmente, la serie engarzada bajo el nombre de «Poemas inéditos (2000-2006)» (197-210), parece sugerir un cambio de dirección en la poética salvadoriana, cuyas novedades habrá que esperar en la publicación de su próximo libro. Mayor distanciamiento, objetivación, incluso cierto sarcasmo y cinismo, son los derroteros de esta voz que habla tras haber recorrido todos los timbres de la *música* poética y que ahora parece aquietarse –aunque no en todos los textos– por mediación de una coloratura más cercana al prosaísmo. El primero de los seleccionados, «Monólogo del caballero Jedi» (197), por ejemplo, no parece disponer solamente la escena de su última batalla contra el Lado Oscuro (alegoría de diversos referentes posibles, tanto íntimos como históricos) sino, concurrentemente, la apuesta por un nuevo lenguaje: «Este tiempo/ no es tiempo de nostalgias/ ni de melancolía.// Parece más la hora/ de apoyarse en la oscura pared de la guarida/ a esperar la llegada de los últimos bárbaros» (197). Sin embargo, el «Nocturno de Nueva Inglaterra» (208-10) con que cierra la serie, otro de los muchos homenajes del granadino al poeta Cernuda, nos deja ver –ahora, todavía– un recatado lirismo, una meditativa melancolía que hablan –ahora, todavía– de esa *palabra en el tiempo* en cuyo curso la música salvadoriana ha sonado desde los inicios de su polifónica e inquisidora orquestación poética:

Esta noche, el viento cerca inquieto
mi ventana, mi insomnio, mi esperanza,
como lobo estepario de un destino
que me aguarda en el bosque más profundo.
Pero yo no le temo. Nada puede
temer quien nada tiene, quien nada
espera tener, apenas tiempo:
calor en los inviernos impacientes,
en los cortos veranos, sólo sombra ©

Vicente Verdú, el Apocalipsis y el templo de Facebook

David López

No estamos en una crisis, sino en la madre de todas las crisis: el Apocalipsis.

Lo dice Vicente Verdú en un libro titulado *El capitalismo funeral (La crisis o la Tercera Guerra Mundial)*[1]; y escrito por placer: «Puesto que las cosas se hacen por alguna razón, deseo decir que este libro ha sido escrito por el gusto de pensar esta época y el disfrute de escribir en sí» (p. 11).

El disfrute de pensar y escribir sobre el Apocalipsis. Porque, según Vicente Verdú, estamos ya en el fin del mundo (de *un* mundo; que es un infierno en realidad):

> «[...] decadencia, paro y muerte» (p. 14).
>
> «La corrupción (política, económica, religiosa, deportiva, municipal), la proclamada pérdida de valores en la juventud, la decadencia de la escuela, de la justicia, de la moral pública, la degradación hiperconsumista, el hiperindividualismo, el relativismo, la muerte del planeta, los videojuegos, el apaleamiento de las focas [...]» (p. 22).
>
> «[...] pero algo va anunciando que la gran explosión se halla cerca y será inevitable de un momento a otro, tal como el desorbitado precio de los pisos o los corruptos campos de golf deshaciendo las huertas como plagas [...]» (pp. 22-23).

---

[1] Vicente Verdú: *Capitalismo funeral (La crisis o la Tercera Guerra Mundial)*, Anagrama, Barcelona, 2009.

La causa de este terrible desaguisado no sería económica, según Vicente Verdú, sino mucho más profunda (inaccesible a las desconcertadas mentes de los economistas actuales; que no saben nada). La causa sería ésta:

> «Dios, en cambio, lo sabe todo. Nos ve y nos juzga, de modo que no pocos analistas y cientos de millones de ciudadanos corrientes piensan que probablemente la crisis deba interpretarse como un castigo que recae sobre la codicia, la depravación, el materialismo, el consumismo y el general desenfreno en que ha venido a parar la sociedad sin fe» (pag. 84).

¿Fe en qué, cabría preguntar ahora a Vicente Verdú? Parece que en el progreso, en el «verdadero progreso», «ya inscrito en la naturaleza bañada por el amor de Dios» (p. 85):

> «¿O es que alguien sigue pensando que el mundo no posee un diseño ya determinado y se comporta, por el contrario, como un meteorito sin dirección? De este último concepto pagano, ciego y sordo, ha ido valiéndose la sociedad en el XX, crecientemente ateo. Por si no bastaran dos guerras mundiales, hambrunas y epidemias, cambios climáticos y desaparición de especies, he aquí la hecatombe más locuaz» (*Ibíd*).

Dios. Parece regresar el malhumorado Dios del Antiguo Testamento. El justiciero. El que ama o no. Dependerá si se es bueno o no.

Y la crisis. Ella sería manifestación del poder y de la ira de Dios. Pero lo insólito de esta crisis final de todas las crisis capitalistas sería que, en este caso:

> «La ira de Dios no se dirige selectivamente, a la manera más o menos cuidadosa del pasado, sino que también Dios ha ingresado en una fase de desesperación en la que el proceder de su proteico cerebro coincide con el desguace general» (*Ibíd*).

¿Es, por tanto, Dios y sólo Dios la solución a esta descomunal crisis del sórdido capitalismo? ¿O es que todo depende de la fe que tengamos –los humanos pecadores– en Él? Pero, ¿no había

diseñado Dios ya el progreso? ¿No había bañado ya la naturaleza (lo que hay, según el marxismo) con su amor y su inalterable diseño? ¿Qué papel juegan los seres humanos en todo esto? ¿Cómo pueden ser pecadores en un sistema que viene ya diseñado en todos sus pormenores evolutivos? A estas retorsiones teológicas no se somete Vicente Verdú. Y no tiene por qué. De hecho este autor se alista a la tradición ensayística, en un sentido que él reconoce «literal» (el intento de decir algo correcto sobre algo). Pero dice más, se protege más, exagera mucho más, antes de encadenar sus capítulos sobre la dichosa crisis: «Este libro viene a ser lo contrario de la especialidad, la profesión y el rigor».

Dichosa crisis que, una vez leída esta obra, será tal –dichosa– en un sentido casi religioso. Dichosa porque parece llevar en su fuego apocalíptico un nuevo mundo de maravillas que ahora, aquí en el infierno, son inefables. Vicente Verdú nos habla de una nueva era que se nos presenta como un auténtico regalo de Dios. Bueno, no solo de Dios. No sólo Él sería el referente para salir ya de este infierno, o para transmutarlo alquímicamente en paraíso:

> «Ignominia y pecado mundano que se corresponde con la necesidad de un correctivo divino. Un Pecado del capitalismo materialista y el consumo transgresor ante el cual Marx llega con Dios cogido del brazo. Uno y otro se reencarnan como dos caras del mismo personaje, ente gemelo que habiendo pronosticado, cada cual por su cuenta, el fin de la lujuria explotadora y el advenimiento de la revolución o la redención, proclamaban a la vez la inexorable transformación expiatoria para acceder a un mundo bueno. Uno y otro, Dios y Marx, Marx y Dios son hoy, contra todos los expedientes, los grandes referentes de Verdad» (p. 143).

¿Y qué nos trae, según Vicente Verdú, esta divinidad bicéfala? ¿Cómo debemos imaginar la nueva era? Según pasamos las páginas de *Capitalismo funeral*, nos vamos sintiendo embriagados por las brisas de una novísima primavera. Lo que al principio parecía ser una vibrante poetización del Apocalipsis que es la «Crisis» (pongamos mayúscula), se va convirtiendo en una entusiástica profecía. Huele a nuevo entre las llamas, las cenizas y la «sangre humeante».

Vicente Verdú asegura que el «funeral del capitalismo es sin distinción el fin de una época, puesto que lo fracasado no es un orden de desarrollo económico o social sino el desarrollo del orden conocido» (p. 149). Y sigue diciendo, a continuación, que «toda respuesta a la situación por venir adquiere caracteres absurdos. El organismo que se hallaría en trance de aparecer no se parece a nada».

A nada. Pero algo podemos ir viendo ya de eso que está por aparecer. El Apocalipsis, por así decirlo, cada vez iría oliendo más a Génesis, a primavera absoluta, cuyas primeras e insólitas flores serían Facebook, Wikipedia –y wikiloquesea, mientras sea wiki–: seres humanos en red, en redes planas –cuanto más planas más virtuosas– accesibles desde pantallas planas de ordenadores que, por lo que nos dice Vicente Verdú, harán honor a su nombre, desde una perspectiva casi teológico-genésica. Ellos ordenarán, reordenarán más bien, supongo, el orden divino. Divino y marxista.

¿Pero hubo alguna vez desorden? ¿No estuvo siempre desplegado el algorítmico diseño de Dios?

¿Vía de acceso a esta nueva colectividad salvífica? La pantalla del ordenador: una luz que Vicente Verdú parece llamar «especular»: la «extimidad»: una suerte de intimidad extática que opera saliendo de la caverna de este infierno capitalista en dirección a la luz de nuestra pantalla de ordenador. Allí estarían, esperándonos como comunidades de ángeles co-laboriosos, las nuevas redes sociales, la colectividad vertebrada horizontalmente (todo siempre horizontal, rusoniano), sin jerarquías, sin órdenes: una especie de rusoniana aldea digital purificada de todo el hedor masculino-individualista-competitivo-materialista-autoritario: una nueva «Humanidad» beatificada por la democracia absoluta. Y nadie, individualmente, sabiendo nada: «Ninguna verdad de las decisivas cabe ya en la cabeza de nadie» (p. 163).

Pero, ¿es que hay alguien que sepa qué cabe en una cabeza humana?

La colectivización absoluta nacida gracias a la red de redes. ¿El fin del hombre, de ese hombre con chaleco que quiere seguir siendo individual, con un yo bravo como el de Unamuno?

Dios y Marx satisfechos, seguramente, de haber cohesionado, por fin, esos egocéntricos/pecadores– yoes que le importaban a

Unamuno (otro gran creyente en creer en Dios). Nietzsche horrorizado, solitario, en sus montañas, en su Filosofía y Poesía sin red.

Parece que para Vicente Verdú esa teocéntrica y neomarxista colectividad que comparte sin rubor su «eximidad» inaudurará una nueva era: por fin, ya, accederemos quizás a lo que se merece la condición humana. Pero toda gran obra –aunque sea divina– tiene su coste. El Apocalipsis que retumba en las cifras del paro y en el apaleamiento de las focas va a acabar también con los coches. No los coches que se humillan, que aceptan ser nuestros siervos, sino los que nos esclavizan con su poder de seducción hiperconsumista, los que rugen con sus motores de potencia irracional, los que hacen soñar. Los «coches-coches» los denomina Vicente Verdú. Hay un capítulo especialmente desgarrado, nostálgico, brillante y divertido. Se titula «El fin del coche». En este ambiguo réquiem al autor se le nota especialmente afectado. Y especialmente genial: «estos coches eléctricos, silenciosos, aquilatados, representan una suerte de mundo sin sexo».

Cabría preguntarse si lo que se avecina en la nueva era de la que habla Vicente Verdú en *Capitalismo funeral* serán «hombres-hombres» o, por así decirlo, «wikihombres»; o «neo-humanoides» pintando «extimidades» en los fríos muros sin materia de ese nuevo templo llamado Facebook ©

Dos historias paralelas

Carlos Tomás

Muchas cosas tienen en común estas dos novelas de Guillermo Saccomanno y Sergio Olguín, *El oficinista* y *Oscura monótona sangre*, como de modo anecdótico también lo tienes ellos mismos, pues ambos autores argentinos nacieron en la provincia de Buenos Aires, han compaginado su tarea de escritores con la de periodistas, incluso coincidiendo como colaboradores en las páginas del prestigioso diario Página / 12, y tanto uno como el otro han ramificado sus esfuerzos dedicándose a escribir guiones de cómic el primero y artículos sobre cine el segundo. Como si de un colofón lógico a esa acumulación de similitudes se tratara, ahora uno y otro acaban de coincidir en el éxito, logrando Saccomanno el Premio Biblioteca Breve y Olguín el Tusquets. Pero más allá de esos paralelismos, lo que resultan llamativos son los muchos puntos en común que tienen sus dos novelas, en las que se da una imagen brutal de la alienación que sufrimos los seres humanos cuando nos hundimos en vidas que carecen de sentido porque carecieron de ambición o les faltó la suerte y que, sin embargo, están llenas de obligaciones, de servidumbres y pesadas cargas que nos hunden en la depresión y nos van enterrando poco a poco. Los protagonistas de Saccomanno y Olguín son dos de esos seres oscuros que parecen un aplicado oficinista y un próspero hombre de negocios, pero lo son sólo por fuera, porque por dentro están atravesados de rencores, envenenados por la insatisfacción y presos en unos carriles que los van dirigiendo inexorablemente hacia la ruina.

El oficinista está ambientada en un mundo del futuro que es una metáfora extrema de tantos lugares del presente en los que la

---

Sergio Olguín: *Oscura monótona sangre*, Premio Tusquets, Tusquets, Barcelona, 2010.
Guillermo Saccomanno: *El oficinista*, Premio Biblioteca Breve, Seix-Barral, Barcelona, 2010.

opresión gobierna las vidas de los ciudadanos. En ese mundo afixiante, helicópteros amenazadores sobrevuelan la ciudad; perros clonados le añaden un toque inquietante a las calles; jefes inmisericordes manipulan y deciden la vida de sus subordinados y una existencia miserable separa a la mayoría de ellos de una selecta minoría, que los trata como a esclavos, como a simple mano de obra que cuando deja de estar en condiciones de trabajar se vuelve prescindible. En esos momentos, a los desdichados obreros de *El oficinista* los arranca de su mesa un servicio de seguridad y los echan al exterior, donde inmediatamente se suman a la caravana de losp parias.

Encerrado en una vida espantosa, sin futuro, presente ni pasado, padre de una caterva de hijos viscosos y marido con una mujer terrible que le pega, lo usa practicamente como a una mascota y lo tiene atemorizado, el atribulado personaje de Saccomanno de pronto parece ver rayo de esperanza en una compañera del despacho que, por un lado le hará descubrir la pasión, aunque sea una pasión irreal y de un sólo sentido, y por otro lo llevará al borde del abismo. Pronto va a saber que la supuesta diosa no es más que otro peón en el tablero de los poderosos, otro animal acorralado en un callejón sin salida. Él, porque lo engañan o porque se miente, que para el caso tanto da, apostará todo a la pantomima de un amor que no existe y a la elaboración de un plan de fuga que sabe imposible, aunque el prefiere engañarse al modo de un suicida que mientras acerca el revólver a la sien, en lugar de sentirse desdichado se siente poderoso porque se persuade de que matándose demuestra que el destino está en sus manos.

Con esos mimbres, Saccomanno ha construído una novela impactante a la que tal vez se le pueda reprochar el excesivo acartonamiento del decorado, un tanto imitativo y en el que se reconocen demasiadas referencias de los clásicos de la ciencia-ficción; pero también es cierto que al ponerle encima esos actores dostoievskianos, la mezcla resulta atractiva.

Sergio Olguín se interna por caminos parecidos en *Oscura monótona sangre*, aunque en su caso lo que bordea no es la ciencia-ficción sino el género negro. Su novela también habla de un hombre abatido por su vida, que es cómoda pero tampoco le satisface, puesto que aunque en su caso se trate de una persona acomodada,

que ha tenido suerte en los negocios, empezando desde muy abajo y con la ayuda de un amigo de su padre, tampoco se siente completo. Un día en que decide romper su rutina en el camino hacia su empresa, y cambiar de calle, entra en un restaurante y escucha a su lado una conversación entre algunos camioneros, que hablan de una zona de la ciudad en la que hay unas prostitutas adolescentes muy serviciales. Decide conducir hacia ese lugar una noche y, a partir de ese momento, su vida se trastoca por completo, porque se encapricha de una niña de quince años y, persiguiéndola, se mete en un laberinto en el que todo es posible, desde perder la razón hasta convertirse en un criminal.

Lo que vemos en ese personaje es lo frágil que es a veces la corteza que cubre la rutina, más bien una leve capa de hielo. Él la rompe en cuanto pretende pisar fuerte y quebrar todas las reglas, empezando por la de comprar a una menor de edad y acabando por la de hacerse con un arma que, como todas, tal vez tenga al otro extremo de su cañón a un muerto. Olguín construye ese personaje con mano solvente y, de paso, nos hace cruzar esa línea divisoria que separa a las personas que lo tienen todo de las que no tienen nada y se ven empujadas a la ilegalidad. ¿Qué son esas personas, culpables o víctimas? Seguramente las dos cosas, y esa es una de las virtudes de *Oscura monótona sangre*, que en ese sentido tiene algún parentesco con autores como Samuel Beckett, maestro a la hora de dibujar los atajos que van de la tranquilidad de la pesadilla.

Olguín ha logrado un buen relato, en el que el probablemente el desenlace se adivina pronto, o al menos se deja entrever, porque es obvio que su protagonista no camina sino que se despeña, pero la obra no declina por ello y mantiene el interés de principio a fin gracias al oficio del autor, a su buena escritura y a su buen hacer a la hora de dosificar la intriga y, especialmente, a la de trazar una red de personajes secundarios que realzan la tragedia y dotan de profundidad la historia que se cuenta.

Dos novelas premiadas con galardones de enorme prestigio; dos autores que demuestran sus muchos años de experiencia y dos historias eficacies, que entretienen y, aunque sea sin grandes alardes ni pretensiones, puesto que, más que a inventar se dedican a explorar diferentes posibiliades de lo ya conocido, ofrecen dosis de buena literatura en sus páginas ©

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

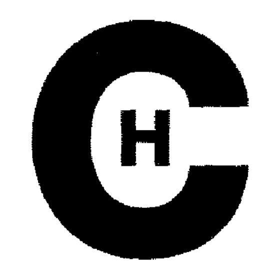
Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE .... , NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00719

5 euros